

On Stories



行思文丛
口袋阅读

〔爱尔兰〕理查德·卡尼 著 王广州 译

故事离真实有多远

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社



卡尼的主要长处就是讲述观点能娓娓道来，像个有讲故事天分的人，这部书也不例外。在这方面，开头与结尾两部分就比较典型，简明扼要、义正词严地论述了结构的叙事作品的重要性，使我们得以弄清我们的过去、现在和将来……

——《爱尔兰时报》(*The Irish Times*)

品味故事是人成其为人的基本要素，他这个观点既有力，又切合实际。

——《卫报》(*The Guardian*)




ISBN 978-7-5633-6544-9
9 787563 365449 >
定价：24.00元



On Stories

行思文丛

口袋阅读



〔爱尔兰〕理查德·卡尼 著　王广州 译

故事离真实有多远

广西师范大学出版社

·桂林·

On Stories (Thinking in Action)
by Richard Kearney
First published 2002 by Routledge

著作权合同登记图字:20 - 2006 - 108 号

图书在版编目(CIP)数据

故事离真实有多远/(爱尔兰)卡尼著;王广州译.
桂林:广西师范大学出版社,2007.5
(行思文丛|口袋阅读)
ISBN 978 - 7 - 5633 - 6544 - 9

Ⅰ.故…　Ⅱ.①卡…②王…　Ⅲ.哲学 - 通俗读物
Ⅳ.B - 49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 050446 号

广西师范大学出版社出版发行
(桂林市中华路 22 号　邮政编码:541001
网址:www.bbtpress.com)
出版人:肖启明
全国新华书店经销
发行热线:010 - 64284815
山东新华印刷厂潍坊厂印刷
(山东省潍坊市潍州路 753 号　邮政编码:261041)
开本:787mm × 1 092mm　1/32
印张:8.875　字数:86 千字
2007 年 5 月第 1 版　2007 年 5 月第 1 次印刷
印数:0 001 ~ 7 000　定价:24.00 元

目 录

献给安娜·伯纳德

那是个风雨交加的晚上，在比斯开湾，一伙水手围坐在火堆边。忽然船长说，讲个故事吧，从我开始。船长开始讲道，那是个风雨交加的晚上，在比斯开湾……

夏兰·卡森，《搜寻琥珀：长篇故事》

序 言

幼年时那些总给我讲故事的人，现在想起来都让我感激不尽。我的祖父乔治，小时候每次来我家都会讲《十二个小孩》的故事。我的祖母迪莉娅，在祖父去世后来到我们在科克城[1]的家中休养，一直住到去世，差不多十二年的时间，她在阁楼的卧室里没完没了地讲巴林路比[2]的鬼怪故事。我还记起了我的父亲凯文，他知道祖母的心脏不好，只有几个月的时光了，便把她接来同住，尽管他是个日夜劳作忙忙碌碌的外科医生，却不惜牺牲时间给我讲故事。他讲的故事中我记得最清楚的是杰基·多利神神秘秘的故事，讲起来前后不过十秒钟，是这样的——“给你们讲个杰基·多利的故事吧……（停顿）……故事讲完了。”我和六个兄弟姐妹对这

个没有中间部分的故事很着迷，孩提时代我们常常想办法从父亲那里把神秘的故事情节套出来，但没得手。我也感激母亲安，每晚睡觉前她总要给全家人读故事，每次我们哭闹的时候，她都会读她最喜欢的故事《快乐王子》[3]。至于说下一代，我要感谢两个漂亮而又执拗的女儿西蒙娜和萨拉，小时候，我不讲《十二个小孩》、巴林路比、杰基·多利、《快乐王子》之类的故事，她们就不睡，似乎这些故事总也听不烦。

我还要感谢托尼·布鲁斯、穆娜·科嘉利以及西蒙·克里奇利等三位编辑的赐教与鼓励，还有他们的朋友和同事凯文·惠兰、保罗·弗里尼、苏珊·布朗、大卫·伍德、威廉·德斯蒙德、大卫·拉斯马森、约翰·克利里以及查尔斯·吉格侬，是他们读了这份稿件，提出了有益的批评意见，并予以纠正。最后，还要向波士顿学院和都柏林大学我的研究生们表达衷心的感激之情，尤其是约翰·马诺萨基斯、马特·佩尔蒂埃和布赖恩·佩尔特侬，是他们给了我灵感，赋予我热情和支持。

我也想提前恳请读者们原谅：本书后附了大量的尾注，增加了不少比较专业化的叙事哲学内

容。这个决定是出于要符合本套丛书的宗旨,尽可能地让非专业的读者易于理解正文。一些人希望可以参考一般性论述背后更学术化的原始资料,因此,只有他们才需要关注学术手段和附录。最后,我还想说,本书的遗憾之处在于,第三部分对"陌生人"主题电影故事的政治解读,限于篇幅,没有赏析那些电影的艺术质量。希望此书的其他章节对叙述故事的诗性力量会有所补益。因为我深信,如果叙事总能引起批评和理论阐释的话,也便会让我们醉心于想象的奇异魅力了。

注释:

① 爱尔兰南部的港口城市。——译注

② 爱尔兰中西部玛约郡的一个镇。——译注

③《快乐王子》,是英国唯美主义作家奥斯卡·王尔德在 1888 年发表的一部短篇童话小说。——译注

第一部分

故事源何而起呢？

Part One

Where do Stories Come From?

第一章
故事源何而起呢？
Where do Stories Come From?
One

如果这是魔术，就让它成为一种合法的技艺，就像吃饭那样。

冬天的故事[1]

讲故事对人来说就像是吃东西一样，是不可或缺的。因其如此，事实上，饮食可使我们维生，而故事可使我们不枉此生。众多的故事使我们具备了人的身份。

自西方文明伊始便认识到了这一点。赫西奥德[2]向我们讲述了创世神话（希腊文 mythos 的意思就是故事）是如何解说世界的形成，以及人类怎样来到这个世界。神话就是人们向自己和他人解释自己源何而来、何去何从的一些故事。是亚里士多德[3]将这个洞见升华到哲学的高度。《诗学》（*Poetics*）中把故事叙述界定为戏剧性的模仿和人类行为的构想，而叙述故事的艺术便给予我们一个人人可以分享的世界。

简而言之，只有一连串的偶发事件转变为历史，并随岁月流逝变得值得记忆，这样，我们才成为历史的全权代表。这种生成的历史性涉及一个转变过程，即从系列事件转变为一个意味深长的社会共性或政治共性，这就是亚里士多德和希腊人所谓的城邦（polis）。没有这种从自然到叙事的转变，没有这种从经受时刻到扮演及阐述时刻的转变，一个只是在生物意义上的生命（zoe，古希腊语，生命）可

否当作一个真正人类意义上的生命(bios,古希腊语,生命),就成问题了。20 世纪的思想家汉娜·阿伦特[4]认为:“特定的人类生命,其主要特点……就是它充满着最终可以当作故事来讲的事件……这就是人类生命,bios 不同于简单的 zoe,亚里士多德说过人类生命‘某种程度上就是一种行为(praxis,古希腊语,实践)’。”[5]

在大众历史的层面上发挥作用的一切因素,在个人历史的层面上照样发挥作用。有人问你是谁,你得讲自己的故事。也就是说,你会依照对过去的记忆以及对未来的期望来讲述自己的现状。你根据自己过去的状况和将来的发展来阐述自己现在的境遇。这样做,便给自己一个叙事的身份,而这个身份便终生粘着在你身上。这便是德国哲学家狄尔泰所谓的“终生相随”(Zusammenhang des Lebens),意味着协调存在的行为,而该种存在可以随时间流逝而分散开来。在这个方面,可以说叙述故事就是将时间从零碎的时刻与个人无关的消逝向一种模式、情节、神话(mythos)转变,从而将时间人格化。[6]

每个人的一生都在找寻一种叙事。愿意也罢,

不愿意也罢，我们都想将某种和谐引入到每天都不得脱身的不和谐与涣散之中。因此，我们也许会同意诗人将叙事界定为消除心理混乱的一种方法。因为讲叙故事的冲动是而且一直是追求某种“生命协调”[7]的愿望。在我们这个充满断裂的时代，我要论述的是，叙事赋予我们一种最为切实可行的身份形式，即个性与共性的统一。

如果说当代文化对故事的需求已然越发强烈，那么，这种需求在时间成为任何影响深远的社团不可或缺的因素之初就已经被认识到了。事实上，凯洛格(Kellogg)与斯科尔斯(Scholes)等学者已经证实，讲叙故事可以回溯一百多万年。叙事规则采用了很多体裁——神话、史诗、圣史、传奇、民间传说、骑士故事、寓言、忏悔文、编年史、讽喻诗、小说。每个体裁都有很多子体裁(sub-genres)：口头与书面、诗体与散文体、历史题材与虚构。但是，无论风格、语气或情节的差异有多么大，每个故事都有一个共同的功能，即某人告诉某人关于某事的一些东西。每种情况下，都有一个讲叙者、一个故事、讲述的主题以及听故事的人。后文会论述，正是这种具有决定作用的主体间性话语模式将叙事作品标识为典

型的交际行为。即便在类似于贝克特[8]的剧作《克拉普的最后一盘录音带》或《快乐天》里的后现代独白中，演员自言自语，也一直有至少一位潜在的他者，即故事的受众——这位“他者”通常是“我们”，即听众。简而言之，作者或听众看似缺场之处，他们往往是“暗含的”。这就是为什么讲述故事这种恒久不断、我相信也是无穷无尽的活动错误地证明那个风行一时的理论，“叙事作品中无人言说”，更荒谬的是，语言只对自身言说。[9]

要推测讲故事的源起，我们得给自己讲个故事。某人某地某时突然想到要说“很久很久以前”，说出这样的话来，就是在听众的想象中点燃了篝火。故事来自经验的点点滴滴，将过去发生的事与现在的事联系起来，将它们撒入一系列可能性之中。一旦听众听到开头，便想了解过程，继尔是结局。故事似乎要弄清楚时间、历史、人物。诸神赋予世人以自己形象塑造世界的能力，而故事便是诸神馈赠的礼物。讲故事的精灵一旦走出洞窟，就不再回去了。“没人知道人类已经讲多长时间的话了”，凯洛格与斯科尔斯在他们的经典著作《叙事的性质》(*The Nature of Narrative*)一书中写道：

> 也许，语言是由某个“失踪的环节”创造出来的，甚至比人类自身更古老。那个环节是人与长臂猿之间演化链条上某处的造物。可能差不多一百万年前人类开始重复一个既愉悦了自己也愉悦了别人的声音，因此就创造了文学。从某个意义上来讲，那就是西方叙事艺术的开端。[10]

叙事的魅力没有在其最早的听众身上消失。像列维—施特劳斯与米尔恰·伊利亚德这样的人类学家已经证实，巫师与圣人最初的一个职责就是讲故事，那些故事用象征符号解决无法用经验解决的矛盾。在这个过程中，真实自身已发生了奇迹地转变。列维—施特劳斯征引的经典范例就是那个难产的妇女：她忍受着子宫阻塞的痛苦，被告以英勇侠士的“神话”，那些侠士将被魔鬼困于山洞里的囚徒解救出来。一听到巫师讲述的这个解救情节，她便生下了孩子。[11]得益于一个想象的突破，真实同样有了一个突破。自然模仿了叙事作品。

但是，故事可用于舒解身体的痛苦，同样也可

用于缓解精神的痛苦。迷失与困惑的苦痛，恋人故去的苦痛都需要故事来解决。[12]列维一施特劳斯指出，神话是作为“压制时间的机器”而产生的。或者用托尔金[13]的话就是表达我们渴望大逃亡即逃离死亡的方法。由于语言的展开，创作故事以填补我们内心的空洞，以排遣我们的恐惧，尝试回答难以答复的重大的存在问题：我们是谁？我们从何处来？我们是动物、是人、还是神呢？是陌生人、是神、还是魔鬼呢？我们生于单亲（母亲一地球）还是双亲（人的父母）呢？我们是自然的造物还是文化的造物？在力求答复这类深不可测的难题的过程中——这类难题既是具体的又是形而上的——伟大的故事和传说不仅使人解脱于日常的黑暗，也给人以愉悦与魅力：使用朴实的语言“很久很久以前”便可让屋内安静下来、让人摒住呼吸、让好奇的心一跳的力量。

因此，我们可以解释所谓“原始社会”中故事的起源了。但是，我相信，讲述故事的这种魅力并不像我们想象的，如同古文物一般。就拿现在的孩子来说，他们仍渴望听到充满怪兽和恶战的床头故事，比如格林[14]童话和托尔金的《指环王》，这样，他

们便可以通过这些想象中的事件，将内心的疑惑表现出来，从而在安稳的床上，准备睡下了。[15] 托尔金描述自己孩提时代对故事的热爱时就说过：

> 幻想，构成了另外的世界，或曰得自另外世界之管窥，便是热望仙境的那颗心脏。我深深地渴望能见到龙。当然，我胆怯的身躯并不是希望恶龙就在左近，闯进我相对安全的世界里。因为在这个世界里，可以心态平和、无忧无虑地读书。[16]

难道我们成年人需要叙事作品的幻想时就大为不同吗？

前文提到过，希腊文术语 mythos 是指传统故事。这个词最早的形态恰恰就是叙事作品。我们现代的问题——叙事作品源何而来呢——并没有回到那个时代。其目的与其说是创作一些从未发生过的事，或者记录一些从未发生过的事，不如说是重述一个以前讲过很多遍的故事。因此，原始的叙事作品本质上就是再创作。神话，即早期叙事作品最普遍的形式，就是可以一代代讲述下去的传统

故事情节。通常，神话有一个宗教仪式功能，向一个团体讲述，为的是回忆他们神和祖先的源起。对于希腊、印第安、巴比伦、波斯、中国、凯尔特以及日耳曼传统伟大的神话叙事作品用以命名显而易见的场合来说，是确确实实的。比方说，如果我们不能讲述奥德修斯、埃涅阿斯[17]、亚伯拉罕[18]、亚瑟王[19]的故事，我们怎么能更加具体地了解西方文化的特质呢？印度小说家阿伦德哈蒂·罗伊（Arundhati Roy）提醒我们，对于叙事作品再创作同等程度的依赖，可用于解释非西方文化。“伟大的故事”，她写道：

就是那些你听到过、还想再听的。那些故事你可以全然深入其中、可以自在地沉浸于其中。它们不用惊悚的情节和高超的结尾来误导你，也不用出人意料的东西让你惊讶不已。它们就像你住的房屋、或者爱人肌肤的气息一样熟悉。你知道怎样结尾，但还会听就好像你没听过一样。就像你知道有一天会死掉，但你还活着好像不会死一样。那些伟大的故事中，你知道谁活着，谁死了，谁找到了爱，谁没找

到。但你还想再了解一下。这就是它们的神秘，它们的魅力。

但还有另外一种神奇。每当伟大的创世神话讲起时，总要有一个人类的宣讲者来讲。这样，故事情节相同时，每次讲述也会稍有不同。故事讲述人“讲诸神的故事，但故事的丝线开始于非神的、人的心中”[20]。

神话叙事作品随时间的流逝演变为两个主要的分支：历史性的与虚构的。

历史性的叙事作品修正传统的神话，使之日益忠于过去事件的真实性。像古希腊的希罗多德[21]与修昔底德[22]这样的故事讲述者力求描述自然事件，而非超自然的事件，抵制荷马式的对妖魔鬼怪的放言妄谈。亚历山大[23]与波斯人取代了奥德修斯与塞壬[24]的位置。最早的历史学家致力于描述“真实的”时间、地点及状况，好像他们言之凿凿，事情真的发生过一样。在个体人的层面上，这就产生了传记或“个案历史”的体裁。在群体的层面上，就产生了一般意义上的历史，可以理解为对经验事件(res gestae，拉丁文，确切的事实)的叙述。

叙事作品的第二个分支，虚构的，是脱离传统的神话而形成的一个分支，但在不同的发展方向上是脱离历史性叙事作品发展而成的。虚构的叙事作品旨在按照某种美、善或崇高的理想标准重新描述事件。这在传奇方面就实现了最具戏剧性的形式，这个文学体裁以法国《罗兰之歌》[25]和《珀西瓦尔》[26]之类的作品为代表。这类作品中隐喻、讽喻、夸张及其他修辞格用以修饰美化事件。但在但丁的《神曲》中人们已经发现了一系列此类体裁的叙事，结合幻想与想象重现历史的真实，并未忘记基本的人类冲动，讲故事时“好像”就发生在眼前，“好像”所描述的人物存在过——或者可以相信他们存在。

然而，正是在后文艺复兴时期随着现代小说的出现，虚构的传奇发展到了顶点。小说区别于先前的传奇之处在其非同寻常的“综合”能力：它简直是从各种各样的创造中发展出来的，像抒情诗（个人的语态）、戏剧（行为的再现）、史诗（描述英雄与平凡人）以及编年史（描述经验细节）。但最重要的是，小说在突破束缚方面是独一无二的，它勇于实验与发展、大胆地演变为极其丰富的叙事可能

性——甚至在一些评论家评述为反叙事作品或后叙事作品的东西中深思自身死亡的假说。进入到第三个千年的虚拟世界中，即虚拟现实与数字交流大行其道的世界中，就会发现很多启示性观点的支持者，他们认为，我们不仅已经到了历史的终点，也到了故事自身的终点。

这种对全新的电脑和媒体文化的悲观看法，左派（本雅明、巴尔特、鲍德里亚）和右派（布鲁姆、斯坦纳、亨利）批评家都进行了苛刻挑剔地详细讨论。他们的主要观点是，我们正在开始一个浅薄的仿真文明时代，仿真对叙事艺术是有害的。大众文化，从电视脱口秀节目到各种各样的网络聊天室，其亲密性和隐私性的排他粗俗化，似乎在耗尽基本的人类需求以叙事结构来讲述某些有意义的事情。由此看来，现在一切事情都可直接向匿名的陌生人坦白“很远的某处”，即最隐秘的经验王国，而这王国可以还原为窥淫癖的直观性与透明性。叙事作品正在脱离存在而日益浅薄化、成为消费品。现在大体上电脑可以按照订单生产故事，就像杰奎琳·苏珊娜的小说《仅此一次》[27]，这个事实徒增愤世嫉俗的狂言而已。电影《2001：太空旅行》[28]中的电脑出

现之后，伪苏珊娜小说由一台叫作哈尔的苹果公司超动力电脑写出来，并于 1993 年在公众的欢呼中出版。但是，即便麻省理工学院人工智能的先驱马文·明斯基也承认，无论你运用多少计算机编码规则来编写写作方案，你仍得面对他所说的"常识问题"。当然，电脑能复制，能仿真，但是电脑能否用可比之于人类叙事想象的方式创作，这个问题依然存在。

悲观主义者认定，对戏仿和模仿作品的后现代狂热膜拜正迅速地取代诗意的叙事想象。我们来看看吧。对于我来说，我相信宣布讲述故事已消亡的人，如果他们是将讲述故事当作不合时宜的幻想而拒绝接受的实证主义者，或是谴责其所谓闭合倾向的后结构主义者，那么，他们大错特错了。实际上，我反对这类宣布厄运的预言家，并坚信虚拟化、数字化想象行为的新技术，远远没有根除叙事作品，而在事实上可以开创讲述故事的小说模式，这在以前的文化中根本是无法想象的。人们会想起贝克特在《克拉普的最后一盘录音带》中探索用电子复述一个人的一生(剧中，一个 69 岁的老人通过录音机重听并重述他 39 岁时自我的故事)；或者，

可以更加生动，阿托姆·埃戈扬利用更加复杂的影院和数字视频技术重述了贝克特的戏剧。记忆与录制的记忆之间、想象与现实之间复杂的叙事关系可借助新的、技术上前卫的媒体变成极其明显的焦点。另外，这种技术选项，从 *Level* 5（及其伴随艺术作品与影碟 *Immemory*）的导演克里斯·马克[29]到《罗拉快跑》的导演汤姆·提克威[30]等所有实验电影制作人都进行了卓有成效的探索。这就是为什么我相信第三个千年无论变得多么“后”，我们也不会到达“这个故事说的是……”的说法不再让人心醉着迷的时刻。因此，我敢打包票，后现代主义不会导致故事的消亡，反而会拓展另外的叙事可能性。

还是长话短说，回到故事讲述的系谱上来吧。历史性的与虚构的叙事作品的共性就是模仿功能。从亚里士多德到奥尔巴赫，都已经认识到这一点不仅仅是只反映现实。亚里士多德在《诗学》中将模仿界定为“对行动的模仿”，他是指对这个世界创造性再描述，因而隐藏的形式与至今尚未探索的意义就可以展现出来了。同样，模仿本质是与传统神话联系在一起的，人们认为传统神话就是情节编写，

将零零散散的事件以新范式组织起来(保罗·吕格尔称之为“异质的综合”)。[31] 模仿与旧的自然主义信念很少或根本没有关系,因为旧的自然主义相信艺术仅仅是向自然举起了一面镜子。

因此,叙事作品利用模仿一传统神话的双重角色,提供了一种最近想象出的在这个世界上存在的方式。确切地说,就是鼓励以另外的方式观察这个世界,我们便体验到了情感净化(catharsis):怜悯与恐惧情绪的净化。叙事想象使我们能与故事中的人物感同身受,包括一行一动,同悲同哀,同时也能赋予我们一定的审美距离,我们借以目睹事件的展开,从而辨别“事情隐在的起因”。我们在观看希腊悲剧或阅读当代小说时,正是这种移情与超然奇异的融合在我们的内心产生了双重的视象,这对于超越封闭的自我走向其他存在的可能性之旅是必要的。

亚里士多德将这种净化力量限定在虚构与诗意叙事作品上,仅这些作品便展现了“普遍的”存在结构——不像历史记录那样,仅仅处理“特殊”事实。但是我希望驳斥这类分裂对立,会认可小说与历史之间某种相互交织。本书主要的关注焦点将

会是讨论这类相互交织的实例，澄清一些更加吸引人的终结之谜，下面的章节将致力于处理多个实际发生过的故事，在最后一节里尽可能勾勒出叙事更加确切的哲理。因此，总结亚里士多德和某些当代思想家关于叙事的观点时，我将会回到本来的话题，希望在这个立场上更加清楚地将叙事的特征予以概念性的描述。换言之，讲述故事寓意之前，先论述故事自身。讲理论之前，先讲实践。

因此，接下来，拟先援引三件个体案例，即史蒂芬·代达罗斯、艾达·鲍尔(多拉)与奥斯卡·辛德勒，以讨论小说与历史之间颇具争议的关系。继尔，讨论更富群体性或民族性的叙事的三个实例：罗马、英国与美国。借助于这些来自文学作品、电影、艺术、心理治疗以及政治历史的实例，最终目的就是揭示这些叙事作品丰富的复杂性及结构所蕴含的哲学观。那样，我们不仅仅是把思想付诸行动，也有幸将某些行动复原为思想。

根据以上对叙事作品的各种讨论，本书将会总结叙事作品的重要性，间或探讨可言说事物的局限。叙事性的力量，不论是作为故事还是历史拟或是二者结合的产物(比如证实)，都创造了与我们的

生活大为不同的东西。我说了这么多,重新讲述了苏格拉底的观点,实际上就是提出,没有故事的生活,就是枉活一场。

注释:

① 《冬天的故事》(*A Winter's Tale*),莎士比亚晚期作品。这句话引自该剧第五幕第三场。——译注

② 赫西奥德(Hesiod),古希腊诗人,大约生活于公元前8世纪。主要作品是《工作与时日》、《神谱》。——译注

③ 亚里士多德(Aristotle,前384—前322),古希腊哲学家,后文中的《诗学》是他重要的文学理论著作。——译注

④ 汉娜·阿伦特(Hannah Arendt, 1906—1975),美籍德裔犹太人,法兰克福学派重要代表人物。主要著作:《极权主义的起源》(*The Origins of Totalitarianism*),《人类的状况》(*The Human Condition*)。——译注

⑤ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press,1958, p. 72. Julia Kristeva, *Crisis of the European Subject*, New York, Other Press, 2000. Seyla Benhabib, *Situating the Self*, New York, Routledge, 1992.

⑥ 本书为总题为"极限哲学"三部曲之第一部。另两部姊妹篇分别为 *Strangers, Gods and Monsters* (Routledge, 2002) 与 *The God who May Be* (Bloomington, IN, Indiana University Press, 2001)。只有设想言说与存在的新可能性时,才会超越理性的严格界限之外。我们只是约定俗成地理解,亦即描述这些超越极限的现象。上述三本书便是以这种角度分别以不同的方式论述了对极限的体验,并且都包含了一个亘古不变的信念,我们面对确实无从解释、无法想象的事情,叙事便举足轻重了。

⑦ Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, *Notre Dame*, *Notre Dame Press*, 1981. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 3 *vols*, *Chicago*, *Chicago University* Press, 1984-8. Charles Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989. Martha Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

⑧ 塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989),爱尔兰剧作家、小说

家，获 1969 年诺贝尔文学奖，主要剧作有《等待戈多》(*Waiting for Godot*)、《结局》(*Endgame*)、《快乐天》(*Happy Days*)、《克拉普的最后一盘录音带》(*Krapp's Last Tape*)。——译注

⑨ Roland Barthes, *Image, Music, Text*, London and New York, Fontana, 1977. Fredric Jameson, *The Prisonhouse of Language*, Princeton, Princeton University Press. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Methuen, 1981. 亦可参阅 Ricoenr, *Time and Narrative*。Chris Norris, *What is Wrong with Postmodernism?*, Baltimore, The John S. Hopkins University Press, 1990. Terry Eagleton, *Illusion of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996. Denis Donoghue, *Ferocious Alphabets*, Boston, MA, Little, Brown, 1981. 这些思想家强烈批评了结构主义者将语言限定为能指的自我指涉体系。

⑩ Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 17.(J. R. R. Tolkien)在 The Tolkien Reader(Princeton University Press, 1968, pp. 33-90)的阐释性论文 On Fairy-Stories 中得出了相似的结论，比如，他说"要问故事的起源是什么就等于问语言及思想的起源是什么"(p. 44)。文中声称，自最早的人类神话算起，讲故事最早的冲动就表现出与生俱来的欲望，即"要与其他生命体共享"(p. 41)——包抱动植物，甚至包括超自然生命体。这样以来，故事便致力于创造"他者"时间与空间的意义，在"他者"的时空中这个任务更易于完成。托尔金将叙事因素不无裨益地划分为(1)创造(2)继承(3)传播，进而分解并讨论了所有伟大的故事题材的四个重要特征：幻想、逃亡、安慰与复原(p. 47、67、68)。托尔金得出结论，所有叙事艺术的基本动机，就是打开一个披露真理与真实的"次要世界"或"从属世界"，由普能感知与观点构成的主要世界通常掩盖了真理与真实(p. 70, 89)。故事引领我们进入到一个由幻觉的技巧与不存在之物构成的世界，这个现代理性主义观点遭到托尔金的抵制，他反驳说，"真正的神话故事应当表现为真实"(p. 42)。他并非主张我们将两个世界——主要和次要、活生生的和被叙述的——折为一个世界。他很清楚这一点，比方说，青蛙王子的故事是可能发生的，就是因为我们能将青蛙与人分开。托尔金观点之细致入微，非拘泥于文字或唯心主义一元论可比。他断言，正是因为叙事艺术打开了一个"他者"世界，才给予我们特许的洞察力，以观察这个世界的神秘运转及潜能。

⑪ Claude Lévi-Strauss, Shamanism and Psychoanalysis, *Structural Anthropology*, New York, Penguim. 1968. S. Crites, The Narrative Quality of Experience, *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 39, 1971.

⑫ 这是一个有趣的假说，由创伤理论家提出的。比如 Cathy Caruth, *Unclaimed Experienced: Trauma, Narrative and History* (Baltimore, The John Hopkins, 1995)一书中、Lisa Schnell, Learning How to Tell: Narratives of Child Loss 一文中均有论及。这个假说就是，故事最原初的功用之一便是处理"无法体验的东西"，即迷失的经验，因为在当时这是无法承受的。施内尔利用弗洛伊德分析受到创伤后压力紊乱的模式，指出叙事作品作为对梦幻的精心阐述，用于"展开焦虑的情节，从而回顾并把握了诱发因素，因为省略焦虑情节是造成创伤神经官能症的起因"(*Beyond the Pleasure Principle*, New York, Norton, 1989, p. 37)。简而言之，某个事件造成无法承受的苦痛，比如丢失子女，而我们发现自己不能解决所形成创伤化的冲击(schreck)，实际上，当时又不得不体验这个事件，因此事件过后，我们需要通过叙事作品以替代物或替代人的方式再现该创伤化的事件，以重新记起无法体验的经验。那样，便可释放某些能够克服与接受的哀恸(Angst)。施内尔指出，这种创造性重复借助故事将我们从无意识创伤压抑导致的无法摆脱的重复中解脱出来。进而，他将这一点与弗洛伊德著名的事例联系起来，他的孙辈用 fort/da 的叙事牢牢记住了母亲故去造成的创伤："那里"/"这里"两词用于将木轴来回运动转变为一个微型叙事作品——施内尔认为，"永远是最短的故事"，但这个故事仍在词语和行为中充当一种"创造性补偿"。故事言及"丢失子女"时，施内尔认为，通过叙事作品寻求补偿太不切实际，只不过是把丢失子女的情节试图融入到某种故事中，注定于事无补，故事本身在某种程度上对缓慢的治疗过程有些帮助。有关无法承受的损失之类的事例中，叙事作品中的哀伤者便如同"织挂毯的珀涅罗珀(荷马史诗《奥德赛》中奥德修斯的妻子，丈夫远征特洛伊十年，坚贞不渝，拒绝了无数求婚者——译注)——只要她还在飞梭穿线，就没人能说尤利西斯(即荷马史诗《奥德赛》中的奥德修斯——译注)永远不回来了。"施内尔在结语中引用露茜·格里利的话说："有时，对于人生提出的最伤感的问题，我们可以给出的最好答案就是尽可能使用最优美的语言予以回应"。也许，用罗迪·多伊尔的话来说，故事是我们致力于"填补内心空洞"的方法，即从分离、缺失、死亡等难以应对的创伤中生存下来。

⑬ 托尔金(J. R. R. Tolkien, 1892—1973)，英国语言学家、小说作家，代表作为《指环王》三部曲。——译注

⑭ 指格林兄弟，雅各布·路德维希·卡尔(Jakob Ludwig Karl, 1785—1863)与威廉·卡尔(Wilhelm Karl, 1786—1859)，德国语言学家和民间文学家，收集并出版了德国民间童话集——《格林童话》。——译注

⑮ 参见 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment* (London, Penguim,

1978)一书及 Tolkien, On Fairy-Stories 一文中对故事的叙事需求的分析。托尔金与列维－施特劳斯及其他理论家都曾指出，讲述故事的一个最基本的任务就是提供时间与死亡等难题的叙事解决办法。列维－施特劳斯曾经把神话描述为“压制时间的机器”，同样，托尔金声称所有伟大的神话故事“最古老最深刻的期望”就是“大逃亡，即逃离死亡”(p. 85)。承蒙大多数现代主义和后现代主义作家认可，列维－施特劳斯所谓的“冷社会”(cold societies，即未受现代西方文化的进程、速度和变化影响的社会)的先辈讲故事的人们，将“大团圆结局的安慰作用”视作称心如意的叙事效果。必须要注意，大团圆结局常常包括一些对反面人物来说当然是惩罚性体验——比如白雪公主的继母被迫穿着又红又烫的鞋子跳舞直到死掉，灰姑娘的姐妹们被鸽子啄瞎了双眼。奇怪的是，这些床头故事的“恐怖场景”似乎没有搅扰孩子们的睡梦。实际上，人们可能会认为，给孩子内心对疑惑、混沌、恐怖与邪恶的感受一个名称、一个身份，虽然只是虚构的，却给予他们一种安全感和轻松感。

⑯ Tolkien, On Fairy-Stories, p. 65. Seamus Heaney 在 Beowulf 一书中最终面对龙的形象时作了一个奇妙的注解，将它的意义延伸到整个成人世界的悲剧智慧中：“恶龙可以解读为贝奥武夫自己在经验的坩锅中提炼出来神灵智慧的一个投射，贝奥武夫准备迎战恶龙时的情怀让人想起其他悲剧英雄的情怀：克劳诺斯的俄狄浦斯，走向‘成熟即是一切’这个极端的李尔王；得到‘预感的灵魂’最后一次启示的哈姆雷特……‘他的心在哀伤/惊疑不定而又神安气闲，感到了他的死期/他厄运已盘旋在周围，虽一无所知却必然来临’(ii. 3415-21)”(引自 Heaney's Introduction to his translation, Beowulf, New York and London, Norton, 2000, p. xx)。在诗的第三部分和最后一部分，贝奥武夫不可避免地面对以恶龙形象出现的命运(wyrd)，希尼将这两部分解读为这部作品的高潮，“一部富于创造性想象力的作品，冲突的现实适应了新的秩序……并且达到了和解”(译序第 17 页)。在这个意义上，《贝奥武夫》既是一个永远的神话，也是一个形成于 7 世纪到 10 世纪之间的更加本土化的叙事作品，回应了(1)黑暗时代的斗争，当时盎格鲁－撒克逊民族群体正在形成；(2)更加具体地致力形成他们复杂而混乱的民族源起——这些由三个不同的部族雅特人、古瑞典人与古丹麦人再现于萨迦之中(萨迦是古代北欧民族的叙事文学作品——译著)。拙著第三部分分析英语叙事构建与英国民族性时，我们将会看到，14 世纪以降爱尔兰怎样以“镜像”的身份起到这样一个格式化的作用。

⑰ 罗马神话传说中罗马城的建造者，特洛伊城的王子，特洛伊战争失败后逃到古罗马。古罗马诗人维吉尔著有《埃涅阿斯纪》记录其事迹。——

译注

⑱ 亚伯拉罕,《圣经》中的人物,古以色列民族的祖先,见于《圣经·创世记》。——译注

⑲ 亚瑟王,中世纪传说中的英国国王,其事迹在中世纪欧洲广泛流传。是否实有其人,学界尚有争论。其事迹主要见于马罗礼的《亚瑟王之死》。——译注

⑳ Arundhati Roy, The God of Small Things), London, Flamingo, 1997, pp. 229-230. Mircea Eliade, Myths, Dreams and Mysteries, London, Fontana, 1968.

㉑ 希罗多德(Herodotus, 前485? —前442?),古希腊历史学家,被誉称为"历史之父",代表作《历史》(*The Histories*)——译注

㉒ 修昔底德(Thucydides,前460? —前400?),古希腊历史学家,著有《伯罗奔尼撒战争史》(*History of the Peloponnesian War*)。——译注

㉓ 指亚历山大大帝(Alexander the Great, 前336—前323),他统一了小亚细亚、叙利亚、埃及、巴比伦和波斯,建立了庞大的马其顿王国。他的统治标志着希腊时期的开始。——译注

㉔ 塞壬(the Sirens),古希腊神话中的女海妖,她们用美妙的歌声迷惑水手,使船只触礁沉没。可见于荷马史诗《奥德赛》。——译注

㉕ 《罗兰之歌》(*Chanson de Roland*),法国民族史诗,讲述了查理大帝及其骑士们征战的故事。——译注

㉖ 《珀西瓦尔》(*Perceval*)法国叙事诗人 Chrétien de Troyes 的未完作品。珀西瓦尔是亚瑟王朝的骑士,看到了圣杯,却未得到。——译注

㉗ 杰奎琳·苏珊娜(Jacqueline Susann,1918—1974),美国小说家、演员,著有《仅此一次》(*Just This Once*)——译注

㉘ 电影《2001:太空旅行》(2001: *A Space Odyssey*),拍摄于1968年的科幻电影,导演是斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick,1928—1999)。

㉙ 克里斯·马克(Chris Marker, 1921—),法国作家、电影导演、多媒体艺术家、纪录片制片人、摄影家。——译注

㉚ 汤姆·提克威(Tom Tykwer, 1965—),德国著名电影导演,《罗拉快跑》(*Run Rola Run*,1998)。——译注

㉛ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. K. Mclaughlin and D. Pellauer, Chicago, Chicago University Press, 1984—1988.

第二部分

三种个案历史：代达罗斯、多拉、辛德勒

Part Two

Three Case Histories: Daedalus, Dora, Schindler

第二章

从历史到故事：史蒂芬·代达罗斯的个案

From History to Story: The Case of Stepher Daedalus

Two

如何将真实融入虚构？

问我简单些的问题吧。

谢默斯·希尼，《电灯》

一、乔伊斯的旅程

史蒂芬·代达罗斯代表了想重塑自我的虚构的英雄形象。乔伊斯年轻的主人公已然在《青年艺术家的画像》[1]中发誓要摆脱传统的紧身衣，要在“银质的想象力子宫”中重新创造自己。直至结尾处，史蒂芬宣称，不会效忠于他不再相信的东西，不管它是自称信仰、家庭，还是祖国。“你跟我讲民族、语言还有宗教，”他反驳道，“我会想法凭助这些网罗飞行。”这样，代达罗斯精心拿捏着自己叙事语气，借助与自己同名的“技艺超群的工匠”[2]，他在小说的最后几页里开始“在其心灵的锻造作坊里为他的种族打造尚未创造出来的良知”。简而言之，史蒂芬坚信，不是历史将要书写他的故事，而是他的故事将要重写历史。或者像大言不惭向都柏林的同学们吹嘘的那样，不是因为爱尔兰，他被记住；是因为他，爱尔兰才被记住。

在小说《尤利西斯》中，乔伊斯延续了史蒂芬的旅程，即努力从“历史的噩梦”中醒来进入到一个由想象力改变的世界中。史蒂芬下定决心，抛弃还在麻痹他的“记忆力的母亲们”——祖国（mother-

land)、母语(mother language)、主教堂(mother Church),他拒绝在母亲的灵床前祈祷,起身开始了漫漫征途,他相信这次旅行能把他引向塑造自我的新的可能性。对于乔伊斯的主人公而言,这不仅包括在精神上逃离群体与教会不可逆转的堕落,也包括改造已然确定下来的西方文学传统。比如,在"圣霍利斯妇产医院"一节,乔伊斯玩弄了戏仿笔法,重新书写了英国文学传统,将普里福伊夫人所孕胎儿的变化与叙事传统从贝奥武夫到现代现实主义小说的各个阶段相比较。在"国家图书馆"一节中,他更加明确地关注《哈姆雷特》的故事。他特别注意到将哈姆雷特父亲的鬼魂说的"记住我"——对模仿重复与复仇的召唤——转变为对重生的请求,以虚构创作代替对祖先的记忆。莎士比亚在其父亲死后仅一年完成的这部戏剧,被史蒂芬重新解读为一个故事,这个故事让莎士比亚以自身的名义当上父亲(莎翁的儿子叫哈姆内特):也就是说,由遗传来的孝顺秉性转变为一个更加成熟的父亲身份与作者身份的感觉。似乎在创作《尤利西斯》的那些岁月里(他的儿子乔吉奥在罗马出生之后),乔伊斯自己正经历这样一个转型的危机。但

乔伊斯当时也看到另外一种大行其道的解放，即作家的解放，作家超越了缚住其灵魂的各种诱因：在莎士比亚的个案中就是超越斯特拉特福德的模仿对手；乔伊斯的个案中，就是超越其都柏林文学同行浅薄褊狭的嫉妒。史蒂芬决心抛开都柏林生活的碌碌无为，从而完成虚构的信仰飞跃。[③]

这两部最具创新性的现代小说中，乔伊斯着手讲述都柏林的故事，这在以前从未讲过。现在讨论的是叙事作品的变体(transubstantiation)奇迹，日常存在单一的偶然性可以转变为叙事作品的"主显"(epiphanies)。这是神造物的文学版。这不容稍减，完完全全就是乔伊斯心目中讲述故事的意义。

乔伊斯借助故事实现了对他而言此生不可能实现的东西。通过史蒂芬·代达罗斯这个中间角色(是早期殉教基督徒与传奇中设计过迷宫的古希腊艺术家的一个混合体)，乔伊斯设法把这个曾阻挠并驱逐他的城市变成一个熙熙攘攘的大都市，居住着不懈努力的人们。这个无可名状的人实际上在圣格拉夫顿的辱骂争吵中救了乔伊斯一回，他"是个戴绿帽子的犹太人名叫亨特"，重生为利奥波德·布鲁姆，是20世纪小说人物中最受喜爱的一

个。同样是这位布鲁姆,也是乔伊斯自己虚构的儿子史蒂芬的代理父亲。在史蒂芬与布鲁姆的故事中,乔伊斯实现了传说中一系列父与子的叙事融合:耶和华与耶稣,哈姆雷特王与哈姆雷特王子,奥德修斯与忒勒马科斯,莎士比亚与哈姆内特,等等。不会提及小说将发生在乔伊斯身上父与子的分离加以想象的转变——据记载,从 1906 年到 1921 年他创作《尤利西斯》期间,非常关注这个问题。绝非偶然的是,《尤利西斯》开卷即宣告"有关父与子的观点"。布鲁姆与史蒂芬在圣埃克尔斯因一杯可可饮料发生的争吵(毫无结果),即为父子身份间的某种交流,平衡了历史记忆的影响力与打造未来"尚未创造出来的良知"的冲动。

人们甚至可能大胆推测,乔伊斯将《尤利西斯》精心地创作为一个故事,将西方文化中两种普遍敌对的叙事作品,即希腊罗马与犹太一基督教融合起来。这部小说中,对立的两极端在历史中无法融合而在这里却交融在一起。似乎乔伊斯提出的对立项的和谐(coincidentia oppositorum),只有通过叙事想象力才能想得到。

然而,这个对立项的和谐达到巅峰并不是圣埃

克尔斯的布鲁姆与史蒂芬在伊萨卡岛[4]的重逢，而是在莫莉最后的独白中。毕竟，正是莫莉对父子相寻的没规没矩、冷嘲热讽的续篇中，这对孪生的叙事传统最终融合在一起。“希腊犹太就是犹太希腊。这是妇人之见”，莫莉谨慎地说。乔伊斯给朋友瓦莱里·拉鲍德（Valéry Larbaud）写信也说：“伊萨卡岛成了不毛之地。珀涅罗珀一语定乾坤。”这里，历史的回忆由悔恨和罪孽的牢房（“良知的悔恨”[5]）转变为对放弃自由幻想的自由联系。嫉妒转变为平和心态。记忆成了备忘录。历史重现，像故事一样令人欢欣鼓舞、精神振奋。圣父与圣子之间和谐一致的圣灵，在游猎的脚下，结果成了叙事魔鬼自身。

因此，最后的推测就是：如果《尤利西斯》真是当代小说中最大胆的一部著作的话，它也是机智地反映了乔伊斯个人的传记历史——验证了他的坦诚之言，即“勇敢者将创造出从未出现过的东西！”也许，这就是所有伟大小说的悖论。

二、复古主义者与现代主义者

乔伊斯不是主张从历史失败中获得小说成功

的唯一作家。他的一些同胞也期望叙事能够补偿饥荒、传统断层、僧侣支配下的庸俗、褊狭的对立、失语及民众迁移等灾难。这些人中最著名的当属叶芝与辛格[6]之类的复古主义者与贝克特之类的现代主义者。

叶芝重写过许多古代凯尔特戏剧,宣扬了"诗人们想象的爱尔兰"。而辛格则创作了一部戏剧《西方世界的花花公子》,主人公克里斯蒂·马洪对一些渴求故事的人谎称,他杀掉了父亲,于是"借助(这个)谎言的力量"就成了"一个男子汉"。

贝克特选择了现代主义道路,追随乔伊斯到了巴黎,寻求实验的叙事智慧——无论是小说还是戏剧。也许,真的可以这样断言,如果说辛格与叶芝将史蒂芬·代达罗斯想象力浪漫的一面推向其逻辑的极致,即以纯粹的法令改写历史。那么,贝克特探究该想象力更加后现代的倾向,已经到了这样的地步,即针对该想象力存在的条件提出了令人困惑的问题。贝克特的代理叙事者有一个长长的名单,从墨菲、莫兰到莫洛伊、马隆,他们从未停止质询,我们是否真的要继续讲述吗?"是讲还是不讲?"成了这些饱受折磨的叙事者不断重复的叠句。

我们会记住多少过去，又有多少可以重新创造？克拉普问过，文字记忆与文学记忆之间、借助谎言的力量成为男子汉与变成疯汉之间有什么不同？我们如何平衡(1)用以重新创造过去的诗的破格(poetic licence)与(2)对“存在的痛苦”不情不愿的回忆？简言之，在相互对立的忠实于叙事与忠实于历史之间，真的有可能结织出一条中间路线吗？这就是困扰贝克特之类后现代主义作家的难题。

我相信，大多数小说作家对叙事作品的双重指令会做出这样或那样的回应——讲出来，但不要如实地讲出来。这一双重严令可以用不同的方式阐述。

一方面，我们已经明白了贝克特的论述，即因为大多数叙事作品的形式是避开现实苦痛的谎言，应该削减故事的数量，直至成为“残留物”或“空洞文本”。(这种文学禁欲主义的典型就是贝克特的《马隆之死》[*Malone Dies*]或《否定之利刃》[*No's Knife*]，它们都是“无人”的文本。)这种策略符合贝克特的法国同侪莫里斯·布兰肖特(Maurice Blanchot)所谓的“灾难书写”(writing of disaster)或“死亡文学”(demise literature)：故事与非故事

(non-récit)之间一种努力，它允许后幽默的声音从自己“受伤的空间”[7]言说。这里，我们发现叙事者在想象想象力死了之类的事情——因此仍然在想象。施为的矛盾完完全全包含在贝克特自己的标题中：想象想象力死了(Imagination Dead Imagine)。实际这是困境中的叙事，但这仍然是叙事。

另一方面，我们还看到乔伊斯全然重新创造历史的要求，这被概括在讲述一切因而一切都与所讲述的无异的决心中！与贝克特自我坦白的“失败审美”相对立的光谱的另一端，乔伊斯表明了大胆全能的审美观。我坚信，这些作家之后的大多数英国—爱尔兰著述都将被铭写在中间的某处。

三、代达罗斯现在的遗产

当代爱尔兰小说中，史蒂芬·代达罗斯的遗产依然充满了活力。一批后乔伊斯作家，从班维尔[8]、希金斯(Higgins)和麦加亨(McGahern)到多伊尔、约翰斯顿(Johnston)、希利(Healy)、托宾(Tobin)、卡森(Carson)和麦克利亚姆·威尔逊(McLiam Wilson)，他们都延承了关于故事的故事遗产，反思着叙事作品与现实意义深远的结合，乔

伊斯与贝克特把这种结合当成写作的主要菜谱。这些作家共有的热情就是探索重述于小说的记忆之谜。像前辈代达罗斯一样，他们醉心于历史如何在讲述中被改变，为了依照事物可能存在的方式创造故事，重述如何改变事物存在的方式。较早的未来是一个颇受欢迎的时态。他们还考虑，表面上扭曲真相的诗意谎言如何能够不时地设法讲述另外一种真相，有时是一个更加真实的真相。

因为我在其他文章中提出过代达罗斯的文学后裔的问题[9]，在这里足可以用几个简略的实例来下结论了。在我看来，这几个实例代表了基本的叙事难题，即虚构的故事会是真的吗？

首先，以罗迪·多伊尔的《明星亨利》[10]为例。多伊尔重述了1916年爱尔兰反抗英国政府而举行的著名的民族起义，这部小说讲了一个独腿男子的故事，他不仅为自己取了名字，还创造了自己的一生。多伊尔似乎在暗示历史像特殊个体的个案历史(case history)一样可以增删修订。书中特殊个体是亨利·斯马特，他参与了自己个案历史的讲述。他儿子是这本书的叙事者，他问道："他在哪儿，从哪儿来的？"随即又承认根本不知道父亲的

"实际情况"。甚至不知道父亲的名字是不是真的，不知道他讲的他祖母、兄亲和表兄妹们的故事是不是真的，也不知道他是怎样失掉一条腿的。是因病截肢，是被仙人偷走，还是与祖鲁人开战时丢掉的？亨利是女王的管家吗？是曾几度远航的水手吗？是在战场上大获全胜的战士吗？或者更糟，是赌徒、小贩，还是皮条客？甚至，亨利以前是叫亨利吗？"他一边前行，一边编造自己的人生"，兼具叙事者身份的儿子承认。亨利·斯马特最终消失之前，留下了踪迹。这不禁让叙事者问道："他只是说谎了吗？"他回答说："不，我不这么想。他是个幸存者；他的故事让他继续活下去。故事是穷人仅有的东西。他是一个穷人，对自己撒了个谎。他用许多人生填补了空白。"[①]因此，重新书写1916年都柏林发生的爱尔兰民族起义，是通过虚构人物的心智完成，而这个人又在重写自己的故事。

德莫特·希利小说《一心为家》[②]的叙事者想作品是不是"值得纪念，无准确性也可"的时候，表现了相似的困惑。这部小说关注个体记忆甚过政治记忆，由若干试图解决这个疑惑的小故事组成。其中一个逸事是关于叙事者母亲的，一首著名歌曲

中有关珀西·弗伦奇的虚构唱词她信以为真了。这首流行的民谣“帕迪·雷利到巴利詹姆森达夫”包括一位出租车司机的歌词，这位司机经常接送列车司机与民歌歌手。珀西·弗伦奇一直是巴利詹姆森达夫镇火车站的工人，后来他去了美国。这首民谣唱的是，弗伦奇先生想劝出租车司机帕迪·雷利送他回去，他准确地指出了方向，详细到了“在费尼亚桥左拐”，为的就是驶过最后一段路直到家门口。现在的实际情况是，并没有这个向左拐的地方。珀西·弗伦奇不再坚持火车司机般对地理位置的准确要求，为的是实现“两种真实”。他让事实服务于故事。简言之，他需要的是歌曲押韵、合乎情理，而不是真实。谁能怪他？这叫做破格。这是每个优秀的故事讲述人的自由。但不止于此。叙事者的母亲把虚构当成现实，真的按照民歌说的方向走下去，到想到的地点停下来！小说把现实不可能的东西实现了。这个故事大致如此。

接下来，叙事者继续探讨故事如何使我们得以讲述人生中的一些事，而在现实生活中我们永远都不会讲这些事。幻想中，好像所有警戒都撤掉了，审查人员都去度假了，各种遭到压制的材料都第一

次得以用语言来表现。我想，这就是乔伊斯振聋发聩地断言(至少对那些浪漫的人)我们只是创造了已经发生或本应该发生的事物时所指的东西。下面是希利书中叙事者的解释：

> 我可以躺在这里，避开不太在意的记忆吗？让小说在别处整理记忆吧，因为有时这就是小说的任务。记忆成了那些真相的贮藏器，而我们不会在自我的故事蕴涵那些真相。虚构的人物依照小说家们否认的想法谨慎行事。

这一点可能是第一次出现，但不是说虚构与真实之间的差异就消失了。相反，只有借助于这个差异，该观点才有可能成立。虚构将那些囚徒即我们活生生的经验释放进可以畅游可以自由表现自己的可能的世界里，说出通常言及自己名字的事物，提供机会，使我们无法体验的经验最终得到体验。尽管这样的经验是代他人承受，即该经验表面上是不真实的，然而，它还是经验。有时这样的经验比所谓现实中认可的经验更加真实。希利言及第一次尝试描写雨时，解释得很清楚："我依然记得描写

雨的词给人液体的感觉。雨珠是怎样打到玻璃上，怎样在那里闪光，怎样滑动。描写雨的词比雨自身更胜一筹。”[13]

如果描写雨的词犹胜于雨的话，那么描述爱意、苦痛、恐惧、羞耻和希望的词呢？亲身经验这类事情的人又如何呢？正如所论述的那样，这就是为什么我们读到有关死亡的叙事或回忆时，有时会更加任意地哭泣，更加深入地触及我们的悲哀，而在经历死亡的时刻却不致如此。在那个故事中，年轻寡妇目睹丈夫的尸体时，哭不出来，因为痛苦太大了。一周后在电影院里看到另一个年轻寡妇面对丈夫的尸体哭不出来时，她却泪雨滂沱……我想，T. S. 艾略特的看法是相当对正确的，他说，人类承受不了太多的现实。正如体内释放出多肽以缓解无法承受的伤痛，人的心智也有各种各样对抗痛苦的否定机制。但是生活中平淡无味、无可名状的东西，在小说中未必如此。托尔金是这样解释的，故事在某种程度上是“痛苦的预防药”，使痛苦得到明确表述。正是通过小说所引发的准痛苦经验，我们甚至可以获得某种净化作用的特许，重新与我们日常存在中没有触及的真相联系起来。亚里士多德

已然论及了这一点，他们认为可以虚构模仿人生的基本真理，而这对经验历史学家是封闭的。但是，托尔金更大胆地解释了这个悖论：

> 或许，每个创造次要世界即幻境的作家，每个从属创造者……都希望，这个次要世界的特性源自现实，或汇入现实……因此，成功的幻境中的“快乐”，其特性可以解释为突然瞥见了潜在的现实或真相。对于这个世界的悲哀而言，这不仅仅一个“安慰”，而且也是一种满足，同时也答复了这个问题，“这是真的吗？”[14]

希利讲述如何像辛格的花花公子那样“借助谎言的力量”首次博得文学声誉时，幽默地阐释了真理存于虚构这一悖论。他描述道，流亡伦敦数月后，穿着本地的卡文装回到婚礼上。婚宴上，他发现自己坐在地方报纸《盎格鲁一凯尔特》（*Anglo-Celt*）的编辑旁边，几年前他在这个报纸发表过短篇小说处女作。那位编辑问他在伦敦的写作状况，希利编了一个谎言说，刚完成了一部戏，很快就在英国电视上播出了。为了回答他更加详细的询问，

希利编了更多的谎话——戏名叫《穿越黑夜》(*Night crossing*),还收到了一千英镑的预付款,等等。当时,舞会开始了,希利忘光了那出从未写过的戏。几天后,回到伦敦,他的谎言总萦绕在心头。婚礼过了一周后,他坐在皮卡狄利大街的一家爱尔兰酒吧里,又进来一个爱尔兰人,手里拿着一份最新出版的《盎格鲁一凯尔特》,在吧台边上坐下来。头版上印着大字标题:"穿卡文装的作家出名了!"

希利大费了一番周章才摆脱了困境。确确实实是他编的那部从未写过的戏的谎言,最终促使他写了一部戏。希利最后成了小说作家,确实也是借助于虚构的力量。他承认,后来写的所有东西都是想"弥补那个可怕的谎言。如果没撒谎,可能永远不会在小说上一试身手。真相就是说过的那个谎话时时萦绕在心头"[15]。

我将摘录罗伯特·麦克利亚姆·威尔逊小说《欧里卡大街》[16]的一部分文字来做总结。这部小说表明了人性,或实际上是居住地的人性如何寓于一个事实之中,即他们就是故事的载体。像贝尔法斯特这样的城市,即小说展开的背景地,被指为"故事的交汇处"。(另一位贝尔法斯特作家夏兰·卡

森也在最近的著作《搜寻琥珀》与《三叶草茶》[①] 中创造性地探讨了这一点。）我们读到这样的文字："那里的男男女女都是叙事作品，极其复杂，极有吸引力。他们最老套的语言等同于一部叙事作品，这部作品能胜过状态最佳而且最高产时的托尔斯泰。"叙事者的观点似乎是，人的生命将叙事作品具体化了，虚构的叙事作品不可能准确无误地将其变形。小说将某种选择与次序强加在故事的巴别塔上，口头的和非口头的，都在现代城市中混杂在一起。城市吸纳进所有的叙事作品，无论过去的还是现在的，就像纸吸墨水一样。市民自己不会把他们的生活写到这张纸上，即便做证词，也极"不情愿"。在这种情况下，小说家披露多过强加，城市一片寂静、沉沉睡去时，他会温文尔雅地静听，因此，他可以"听到故事幽灵的窃窃私语"。在这样的时刻，故事叙述者感到，比他伟大的东西就在面前。

这部小说中有一个令人非常难以忘怀的插曲，叙事者重述了很多准军事化暗杀的受害人的故事。他把受害者放回到故事之中，从而将历史带回到他们的生活之中。作者拒绝简单地数一数死尸、列一列受伤人员，把我们带入到他们的身体发肤之中。

他是这样记录一位名叫马丁·奥黑尔的年轻受害者命丧黄泉的：

> 那个给她开门的年轻人，34岁，皮肤依然光滑，头发依然浓密，人们一直认为他比实际年龄年轻得多，20多岁时曾激怒他的事现在却让他欣喜万分，因为他看到老校友结了婚或者谢了顶而他还能和年轻十岁姑娘们约会——他也被杀了，尽管他过了将近20秒才命丧黄泉。陈列箱把他的一条大腿完全砍掉了，也毁掉了腹股沟和骨盆。门上的玻璃划破了脸，削掉了鼻子，穿透了脑袋。他叫马丁·奥黑尔。上过学。读过狄更斯的《远大前程》，还想过要当天文学家。他爱大家，大家也爱他。他也有个故事。[18]

当然，具有讽刺意味的是《欧里卡大街》坚信，真人的故事远比小说人物的丰富、复杂，只是因为《欧里卡大街》之类的小说中，马丁·奥黑尔之流的“迫不得已”的叙事作品得到了体现。

从上面的讨论中，我们如果抛开往往是重叠的

部分，可以推论出叙事的三种截然不同的情况。

第一，存在着从家庭、文化或宗教继承来的故事。这些是源自祖国的叙事作品：祖先们的故事，其功用往往是神话。同样，它们可表现为传统或者意识形态幻象和掩饰手段。或者用乔伊斯的话来说，它们可以充当"事物的签名"或"历史的噩梦"。

第二，存在着服务于创作目的的故事，即纯粹无中生有的创造(creatio ex nihilo)。这里我们也可能遭遇幻觉与阴谋，但在这种故事中，只要我们还在创造自我，就要为它负责。就是在这个意义上，史蒂芬提及他的同名人代达罗斯为"技艺超群的工匠"，并决心在"想象力的子宫"里重塑自己。

第三，我们把故事的意义确定为实际问题的创造性解决办法。这里叙事虚构得自于前两种功能，只是增加了辅助功能——净化的幸存。这类功能的实例可能是乔伊纳所说的叙事任务，即将日常痛苦转变为升华了的艺术品。简言之，叙事虚构就是治疗与有变革功能的幻想。

注释：

① 乔伊斯(James Joyce, 1882—1941)，爱尔兰作家，著有《都柏林人》

(*Dubliners*,1914)、《青年艺术家的画像》(*A Portrait of the Artist as a Young Man*,1916)、《尤利西斯》(*Ulysses*,1921)等。史蒂芬·代达罗斯是《青年艺术家的画像》中的主人公。——译注

② 指希腊神话中能工巧匠代达罗斯(Daedalus),长于设计与发明,曾在克里特岛建迷宫,囚禁弥诺陶(Minotaur)。——译注

③ 人们可能注意到,小说另外一个中心人物布鲁姆,替代了史蒂芬父亲的角色,他在国家图书馆第一次走过的路就是要努力克服"戴绿帽"(指,乔伊斯似乎和莎士比亚一样忍受了的性背叛)又不知内情的忿恨。请参阅笔者就此主题所做的更加宽泛的论述。Hamlet's Ghost—From Shakespeare to Jorce, Strangers, *Gods and Monsters*, 2002. Jorce: Questioning Narrarives', A Tale of Two Cities, *Imaging Ireland: Narratives in Modern Irish Culture*, Dublin, Wholfhound Press, 2001. 父子主题与乔伊斯对儿子乔吉奥出生的态度之间的关系,参见约翰·麦考特出类拔萃的新传记作品,The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904－1920, Dublin, Lilliput Press, 2000。如果说《尤利西斯》真的是当代小说中的一部极具开创性的作品,那么它也是真正反映了乔伊斯自己的生平历史的一个故事——也证实了他的坦言"只有一个勇敢的人才会创造从未发生的事!"这是所有伟大小说的悖论。

④ 伊萨卡岛(Ithaca),古希腊神话英雄尤利西斯的家乡。——译注

⑤ 良知的悔恨(agenbite of inwit),乔伊斯在《尤利西斯》中引用的丹·米歇尔(Dan Michel,活跃时期为14世纪40年代,其他不详)的作品题目 Ayenbite of Inwyt (1340)。——译注

⑥ 辛格(John Millington Synge,1871—1909),爱尔兰剧作家,爱尔兰文学复兴的领军人物,著有《西方世界的花花公子》(*The Playboy of the Western World*,1907)——译注

⑦ Maurce Blanchot, *The Writing of Disaster*, Lincoln, NB, University of Nebraska Press, 1986. 劳伦斯·兰格(Lawrence Langer)的书评:Holocaust Testimonies, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 69,132,158－160。也可参阅西蒙·克里奇利(Simon Critchley)对布兰肖特与贝克特发人深省的解读,Very Little… Almost Nothing: Death, *Philosophy and Literature*, London and New York, Routledge, 1997。形成明显对比的观点是把叙事作品可以丰富扩展想象力,这近乎乔伊斯的观点,而不同于贝克特,参阅 Milan Kundera, *The art of Novel*, New York, Grove Press, 1988。玛思·努斯鲍姆(Marth Nussbaum)深入地分析了文学想象在伦理的自我认识与判断的提高中所扮演的角色,见 *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 1990。尤其是下面的研究文章:Flawed Crystals:,

James's The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy; Finely Aware and Richly Responsible, Literary Theory and Ethical Theory, Reading for Life, Fictions of the Soul, Narrative Emotions。努斯鲍姆(Nussbaum)对伦理想象的几个论点得到其他当代理论的支持——比如亚瑟·丹托(Arthur Danto)"变形文学"(transfigurative literature)的观点，诺思洛普·弗莱"有学识的想象"观(educated imagination)，弗兰克·兰特里夏(Frank Lentricchia)"因人生而艺术"(art for life's sake)的观点，韦恩·布思对"阅读伦理学"(ethics of reading)的呼吁，以及艾里斯·默多克(Iris Murdoch)的断言，"艺术是我们所拥有的最有教养的东西"。

⑧ 班维尔(John Banville, 1945—)，爱尔兰小说家，记者。1989年发表《证据之书》(*The Book of Evidence*)。——译注

⑨ 参见 A crisis of Fiction, *Imaging Ireland*。我讨论了后乔伊斯时代爱尔兰小说的变化。关于叙事重构历史中小说的角色问题，请参考爱尔兰小说作家、电影制作人尼尔·乔登意味深长的言辞："创作中把历史当成虚构：创造未来的小说。"参见 Luke Gibbons, Demisting the Screen, Irish Literary Supplement, Spring, 1977, pp. 16—18。

⑩ 罗迪·多伊尔(Roddy Doyle, 1958—)，爱尔兰小说家、剧作家。小说《明星亨利》(*A Star Called Henry*)讲的是亨利·斯马特从童年到青年的故事。——译注

⑪ Roddy Doyle, *A Star Called Henry*, New York: Viking, 1999, p. 7.

⑫ 德莫特·希利(Dermot Healy, 1947—)，爱尔兰小说家、剧作家、诗人。曾分别于1974年、1976年获轩尼诗奖、1983年获汤姆·加龙奖、1983年获安可奖。《一心为家》(*The Bend for Home*, 1996)是一部自传作品。——译注

⑬ Dermot Healy, *The Bend for Home*, London, Harvill Press, 1996, p. 57.

⑭ Tolkien, On Fairy-Stories, p. 88.

⑮ Healy, *The Bend for Home*, pp. 59-60.

⑯ 罗伯特·麦克利亚姆·威尔逊(Robert McLiam Wilson, 1964—)，北爱尔兰小说家。《欧里卡大街》(*Eureka Street*)是他的第三部小说。——译注

⑰ 夏兰·卡森(Ciaran Carson, 1948—)，北爱尔兰小说家、诗人。代表作有散文集《搜寻琥珀》(*Fishing for Amber*, 1999)、小说《三叶草茶》(*Shamrock Tea*, 2001)。曾三次获诗歌大奖。——译注

⑱ Robert Mcliam Wilson, *Eureka Street*, London, Martin Secker and Warburg, 1996, p. 22, 215-216. 探讨小说与历史之间的关系的其他年轻爱尔兰作家包括罗南·希恩(Ronan Sheehan)、尼尔·乔登(Neil Jordan)、詹姆斯·瑞安(James Ryan)。

第三章

这是谁的故事呢？多拉的个案

Whose Story is it Amyway?
The Case of Dora

Three

第二部分一直在讨论小说，谈及现实生活时，叙事冲动有着不同的反响。这里，如何叙述与叙述什么等问题在现实和伦理的层面上都有着深刻的含义。

如果小说可以自由自在地按照过去可能的状态重新创造过去，手段老练，不受破格的影响，那么，历史必然要如实地重述过去。本文通过探讨叙事作品之重述行为在日常生活中发挥的关键作用，首先要集中讨论广受争议的多拉"个案历史"。该个案可算得上是弗洛伊德精神疗法中一个有名的案例(cause célèbre)了。

一、谈话疗法

对于弗洛伊德而言，要弄清事情的真相，就得用"谈话疗法"(talking cure)。痛苦煎熬中的主体努力记住并要重述整个故事，或者，从创伤事件发生到回顾这些事件如果过了一段时间，至少能复原多少就复原多少。

这就是弗洛伊德对颇富争议的多拉个案的观点。多拉是他在维也纳的一位年轻的犹太病人，真名叫艾达·鲍尔(Ida Bauer)。题为"歇斯底里病例

分析的片断”的文章在1905年发表后，旋即成为歇斯底里健忘症与叙事康复研究的最负盛名的论文。[①]文中，弗洛伊德相信，只要能够把多拉零零碎碎的故事中“丢掉的碎片”重新建构起来，便能治愈病人的病症。故事给人的初步印象(prima facie)是，多拉父亲的挚友赫尔·K.一天散步时挑逗多拉，多拉掴了他一个耳光。事后，多拉的父亲把她带到弗洛伊德那里求医，而这位父亲自己正与赫尔·K.的妻子有些不清不白。多拉拒绝参与赫尔和她父亲易妻女宣淫的勾当，因而大打出手，拒绝了赫尔不法失当的恳请。但对弗洛伊德来说，故事还不够充分。他相信，一定还有更多的事，还有所隐瞒，一定有某种无意识的欲望，对该欲望的压抑导致了多拉的病症。这个病例所阐明的弗洛伊德的基本理论就是，歇斯底里病症使人经受记忆障碍，记忆障碍导致“歇斯底里式转换症状(hysterical conversion symptoms)”，比如(在多拉病例中)失眠、压抑、头痛、阵阵剧咳，等等。因此，弗洛伊德的假说就是，一旦多拉受到压抑的冲动和创伤在叙事作品中、并且通过叙事作品象征性地获得恢复——即一旦她讲述了完整的故事：私下里她想嫁给父亲

的朋友赫尔·K.,那么,她的身体就会康复。这样,弗洛伊德希望治疗方案由一个"谈话疗法"构成,即通过分析性的话语和移情,恢复受到压抑的欲望。

同样的治疗方案用到了弗洛伊德其他的个案史上——小汉斯(Little Hans)、鼠人(the Ratman)、狼人(the Wolfman)、施耐德(Schneider)——也就是正在坦白陈述的人,那个决定性的证词必然表现得更像是"创造性的叙事作品"而不是"科学性的事实"。或者,按照弗洛伊德自己在"分析中的建构"(Constructions in Analysis)一文中的说法,这类被建构的叙事作品"虽不确切却够充分的了"。[②]但是,这就马上产生了一个问题。怎样才能知道叙事作品是"真"还是假?回答这个问题的难点恰恰引发了围绕弗洛伊德不断变化的诱奸理论(seduction theory)观点的争议——他曾提出过孩提时代对性逾矩(abuse)的记忆是真实的,而又曾声称过那些记忆是幻想。

事实上,弗洛伊德放弃了早期对诱奸理论的"现实主义"观点,之后,在写给弗利斯(Fliess)的一封信中,他提出在源自无意识的叙事作品中区分真

相与虚构是绝对不可能的。当然，这是弗洛伊德表面上从现实世界向幻想世界的转变，这便促使像伊莱恩·肖瓦尔特[3]与杰弗里·马森[4]之类的批评家将心理分析运动描述为“袭击真理”。简而言之，记忆不再被当作经验逾矩的痕迹，而是当作幻觉成像，或者当成对临床医学家的提议、暗示、推测的反应。这在弗洛伊德的一个观点中得到了共鸣，他声称，我们不仅要关注“病人自己的陈述”，而且要更多地关注不断出现的无意识故事。完成那个故事，病症就会得以祛除。

肖瓦尔特对此提出，弗洛伊德强迫病人回忆往昔，“引发的是无意识的幻想而不是实际的记忆”。提及弗洛伊德多拉个案的具体方法时，她写道：

> 从开始到歇斯底里这个诊断结果，他始终如一地按照自己的理论来阐释多拉所有的行为和陈述。他告诉多拉，她爱恋父亲，爱恋弗洛伊德本人，对赫尔·K.来说真的很有吸引力。他忽视了多拉的家庭状况这个可怕的生存环境，于是，仅仅过了 11 个星期，她便中断了治疗。[5]

杰弗里·马森在其指责弗洛伊德的文章中说得更加坦率，“（多拉）感觉受骗了。她是受骗了。她感觉被人利用了。她是被人利用了。”[⑥]

我不打算在本文重演这次论辩的历史。如果从伦理与司法的立场（根本不用顾及那些复杂的认识论问题，即如何得知这个过去就是过去的样子）足可以解说上述观点的话，恢复的记忆与真正发生过的事情是否相关这一问题也就、而且应该至关紧要了。这一至关紧要既用于讲所谓受到性侵犯的人，也用于讲所谓性逾矩的人。

二、虚假记忆综合征

最近，尤其是在美国，对所谓“虚假记忆综合征”展开了广泛的讨论，有大量引起公众高度注意的书籍为证，比如，迈克尔·亚普科（Michael Yapko）的《性逾矩的暗示：孩提时代性创伤的真实与虚假记忆》（*Suggestions of Abuse: True and False Memories of Childhood Sexual Trauma*）、勒诺·特尔（Lenore Terr）的《零散的记忆：真正的创伤记忆的故事》（*Unchained Memories: True Stories of*

Traumatic Memories)、劳伦斯·赖特(Lawrence Wright)的《记住撒旦》(*Remembering Satan*)、马克·普伦德加斯特(Mark Prendergast)的《记忆的牺牲者》(*Victims of Memories*),还有一本最富争议的书,是由弗雷德里克·克鲁斯主编的《记忆的战争》(*The Memory Wars*)。[7]尽管这些书几乎没有辩驳婴儿时期"持续存在的"创伤记忆的有效性,但有几本书还是对"长期恢复的记忆"条件下使用"暗示"和"催眠"技巧提出了质疑。一个反复引用的案例就是保罗·英格拉姆(Paul Ingram)先生,其女指控他举行过性逾矩的仪式。因为(1)原告读过有关撒旦祭祀仪式的文献,并且(2)"性逾矩专家"多次对她催眠,她声称恢复了长期受到压抑的记忆。之后,她便起诉了父亲。警察与心理学家长时间地审讯了原告,于此期间,原告确信越是承认性逾矩,自己对这类事件的(受压抑的)记忆就会恢复得更加清晰。随后,原告自己认了罪。最终,保罗·英格拉姆强迫自己承认:"在回顾这些事的过程中,我的记忆就越来越清楚了。更多的事情想起来了,记忆就清楚了。"审讯者基本的"暗示性"前提就是这一点:如果你产生了这样的感觉,也就是说,

即便不是认知性的感知，也觉得发生过这种性逾矩，那么，就是真的发生过。英格拉姆先生被判处20年有期徒刑，后来，这件案子被重审过。（也可以引用这类暗示—坦白个案中更加臭名昭著的例子，审判塞勒姆女巫，这个案件在阿瑟·米勒的剧作《严酷的考验》[8]以戏剧的方式记录下来，应用在1990年代苏格兰奥克尼群岛发生的所谓恶性虐待[satanic abuse]案件审讯中。）

滥用性逾矩记忆（即便这类滥用行为只是例外，并非惯例）的结果就是，心理记忆的观点受到质疑。[9]这种方式的证词叙事产生的破坏不仅严重伤害了那些含冤被指控性侵害的人，也伤害了那些真正受到性侵害的人。儿童时期性逾矩或苏醒或永久难忘的故事的真实性是头等重要的（我重申，尤其是以道德—司法的角度来看）。

我还是暂时回到多拉个案的话题上来吧。暗示的"可能性"在这个由修正史和争论史组成的纷争不断的个案史中时时在场。几个弗洛伊德的继承者发现，"谈话疗法"实际上对多拉不起作用，也许是因为弗洛伊德根据自己的无意识识别（unconscious identification）来分析多拉的故事——尤其

是对那位气宇轩昂的赫尔·K. 来说，弗洛伊德认为，多拉已是芳心暗许了。他对多拉的症状所做的假设性阐释，多拉拒绝接受，对此弗洛伊德所说的话，也许背叛了反向移情原则(countertransference)，反将自己的欲望强加于接受精神分析的人身上——这种心理分析现象，弗洛伊德还没有意识到。公平地讲，弗洛伊德确确实实出于职业的诚信将这个个案史称作“片断”，那样，就是含蓄地认可了“多拉故事”中“丢掉的碎片”多拉本人从来没有补充完整过，也没有讲完。

因此，这个零零散散的叙事就提出了问题：这到底是谁的故事呢？是多拉的还是弗洛伊德的？一些评论家，尤为特别的是克莱尔·卡亨(Claire Kahane)，她在《多拉的个案》(*In Dora's Case*)中将多拉故事闪烁其词、掐头去尾、尚未完成的特征解读为该故事可信性的一个标志。卡亨论述道，歇斯底里就其特性而言就是对片断性(fragmentariness)的体验；其真实性源自它对万能的父亲形象“填充”故事裂隙以期最后宣布“总体陈述”完成的企图毫不妥协的抗拒。这样，多拉的叙事成了某些女性主义圈子中女性抵制的有名案例——或许是

歇斯底里的——抵制阳具中心主义的命令"全都说出来"。根据这个观点，恰恰是多拉自己对事件的讲述中意思含糊、捉摸不定、晦涩难解的因素构成了一个必要的女性避难场所，即逃避男性要知情并且攫取所有身外之物的强制命令的场所。

三、治疗——故事与历史之间

这种解读由简·盖洛普(Jane Gallop)令人信服地予以阐述，她认为歇斯底里的话语是颂扬而非暴露"女人故事"的范式。这种观点也在史蒂芬·马库斯(Stephen Marcus)的文学一心理学论文"弗洛伊德与多拉：故事、历史、个案史"(Freud and Dora: Story, History, Case History)中得到印证，文中，他将多拉的故事当作现代主义小说的典范实例，因为它表现现代主义小说的四个中心特征：(1)不可能接近真相，(2)线性叙事消亡，并分散为多重往往又是相互竞争的观点，(3)存在着一个无法信赖的叙事者(弗洛伊德)，(4)小说与现实之间话语内外都不可确定的关系。[10]

然而，马库斯和一些评论家似乎忽略了一点，如果从审美的层面上叙事作品与现实之间有没有

完全一致真的无关紧要，那么在伦理的层面上就至关紧要了。对多拉来说，当然是重要的——由于弗洛伊德的反向移情叙述，她情况非但没有好转，反而更糟了；她的事情发生之前发生之后，对许多真正受到性侵害的受害人来说，那个一致性尤其重要。对现代主义或后现代主义小说有益的东西不一定对生活有益。毕竟，我们需要尽力区分个案史纯粹的故事元素与意味"真正发生过的"的历史元素。

诚然，虚构与事实这两股线在叙事文本中几乎永远交织在一起；但并不意味着这两股线永远不能、哪怕是部分地分解开来。因此，我绝对不会否认这一观点，弗洛伊德的个案史与现代主义小说之间的文学类比能够详细地表明叙事作品（口头或书面）细致而复杂的用处，但是，这种类比不会公正对待讲述真实苦难的故事的伦理意义——受苦受难的人希望大家把故事看作真事，即，谈及的是确实发生过的事件。童年时期真正受过创伤的人去看心理分析医生时不想让别人对他讲，上天给了你丰富的想象力。一个人去治疗为的是缓解痛苦，而不是上创作学习班。

当然，我不想否认叙事作品在“谈话治疗”中扮演了一个关键的角色。我们会看到，有各种各样言之凿凿的论述支持缓解痛苦真相的叙事疗法。简言之，有时故事能够以某种方式疏解心理创伤，但更多拘泥于文字的诊断方法做不到。不是所有的叙事作品都以纯小说的名义遵循文学特权，不再涉及现实。

如何将叙事作品应用于积极治疗的方法之中，有一个不错的例子，是精神病专家罗伯特·斯科尔斯(Robert Scholes)博士在《故事的召唤：教学与道德想象》(*The Call of Stories*: *Teaching and the Moral Imagination*)一书记载的。书中描述了两种接近“病人”的不同方法，我相信，这两种方法与多拉的个案有着某种有趣的关联。第一种方法是标准的精神病学分类，将某个女病人定为“无法治疗的恐惧症患者”。这个例行医疗程序力求“确定病人的状况”，通过确定是什么“因素”或“畸变”在起作用从而做出“客观的诊断”，提出一个“概要”，制订一个“治疗日程”。第二种方法，开始便讲她的故事。或者更确切地说，鼓励她讲述她的故事，这样，她的心理分析医生后来试图深入理解她根深蒂

固的恐惧感时，常常咨询同事，他知道自己在重述她的故事。在这种“叙事”语境下，病人被人格化了，被赋予了历史和名字。她已习惯于被日常生活中各种焦虑麻痹了，这个习惯构成了一个更大的故事，包括孩提时代、学生时代、各种欲望、为了某人某事神魂颠倒、交朋友、穿过的各种衣服、读过的书、看过的电视节目、旅游过的地方、如何遇见并嫁给丈夫、信仰什么神或价值观，等等。简言之，第二种方法承认，在每个“临床历史”背后就有一个生活故事。这个方法认识到每个“恐惧症”、“抑郁症”、“歇斯底里”与“精神病症”背后，都站着一个有着独一无二的记忆和生长环境的人。本书还为心理分析学者提出了这一宣言：“来看我们的人给我们带来他们的故事。他们希望自己讲得够好，这样，我们才能理解他们生活的真相。他们希望我们知道如何准确无误地阐述他们的故事。我们只得记住，所听到的是他们的故事。”[①]

这两种方法的关键之处，不仅是后者更人性化一些，而且后者更有效。忍受精神病或心理紊乱病痛的人，如果相信在接受纯粹临床或生物化学方式的“治疗”之外，有人在听他们的故事，他们就更容

易好转起来。将某人当作(1)原因可估算的教科书症状来讨论或被当作(2)为寻求叙事的单一生活来讨论，二者之间的差别并不是二者选一的事。列维一施特劳斯曾经提到过，优秀的心理分析医生既是一个认真对待事实的"科学家"，又是一个知道如何听故事如何讲故事的"萨满教巫师"。仅把承受痛苦的人当作要阐述的问题是不够的；把他们当作要讲述的故事的历史来倾听，同样重要。这意味着让每个病人都成为一个"个案"，也让他们都成为一个老师。或者，按照科尔斯的说法就是：

> 倾听他们自己用叙事来教导你，病人们就会学到经验，那是一个优秀的教师只有在心甘情愿地做学生、渴望得到教导时才能学到的……(当他)以特殊的方式成了一个良好的倾听者时，故事就要求：注意讲述的方式，情节的发展、人物、附加新的戏剧次序，背诵时强调某个数字，叙事者讲述时的热情与连贯程度。[12]

有充分的理由认为，处理多拉个案的问题是弗洛伊德把它当作了寻找生活的(个案)历史，而不是

寻找历史的生活。换句话说，弗洛伊德被自己的歇斯底里心理动力“理论”——就俄狄浦斯受压抑的诱奸记忆以及并发的转换病症(conversion symptoms)而言——说服了，所以他需要多拉的故事来适合其预先编定好的“个案历史”情节。这倒不是指责弗洛伊德在爱玛·埃克斯坦(Emma Eckstein)那个让他声名狼藉的个案中犯的那种极其恶劣的错误(他把病人误诊为“因爱上他自己而流血”，实际是弗洛伊德的朋友弗利斯大夫给她做手术治疗所谓“鼻腔反射性神经官能症”之后，误把一条纱布留在她鼻子里，让她血流不止)。然而，至于他讲的是谁的故事，是自己的还是病人的故事，他确实把这两种状况弄错了。

但是，一些批评家将弗洛伊德的阐释错误解读为过度科学至上的症状(把多拉或爱玛还原为因果关系的某种理论模式)，其他人将他的诊断描述为叙事想象力的无节制。比如，弗兰克·乔菲(Frank Cioffi)，这位就曾声称弗洛伊德不够科学，为了文学幻想放弃了临床医学的严谨。弗洛伊德进入到病人的睡梦和回忆之中，根据乔菲的观点，“更像画家之于颜料，不太像侦探面对泥泞的脚印与烟灰”。

结果，他没有按照确定性的心灵机械论来解析症状，而是把那些症状当作“建构与预先选好的界标相连的联想链”的托辞，换言之，就是当作“烧制一片奇想”[13]的处方。弗雷德里克·克鲁斯在《记忆的战争》的导言中言辞更为激烈，所下的定论里充满诅咒：“这位心理分析的发明者实际上是一个耽于幻想而没完没了精打细算的艺术家，惯于把自己塑造成一部卷帙浩繁的小说作品中的英雄，这部作品既是史诗，又是侦探故事，又是人的自私自利与兽性的讽刺诗。”[14]

在我看来，早期的弗洛伊德也曾郑重其事地把自己当成一个医学理性主义者——为的是利用当时的科学成就寻求认同。因此，我相信，他起初并不太愿意承认心理分析的意义便是一个叙事移情和投射的过程——恰恰因为这一点，便亟需批评与伦理辨别力：弗洛伊德及其一些追随者似乎不愿意或没有准备实现这些辨别能力。简言之，多拉个案所暴露的心理分理的一个最大的危险就是，治疗方案在力图拆解并应对极其复杂的而且是无意识的历史与故事网络时，对自己的叙事过程并没有充分的了解。我想，这是因为弗洛伊德很少关注自己讲

叙故事的冲动，而他与他的一些病人却被这种冲动控制了。

无可否认，谈及这些事、做这些事情时，弗洛伊德真的被多拉所受的折磨与激动的情绪打动了，几乎为之着迷，时时回到她的个案里。但是，这个疑点必须存在，多拉没有好转，是因为弗洛伊德用自己的假说来解读她的生活故事——将自己父亲般的幻想投射并且反向移情到了她对父亲（按照推论，也对赫尔·K.，对弗洛伊德自己）假定的爱上。心理分析解释的危险是，心理分析最终告诉我们的是心理分析自身。显而易见，它在客观的“个案历史”伪装下所叙述的故事实际上就自己的自传。也许，弗洛伊德在某个场合下承认分析阐释涉及了同样多的“叙事”与“事实”，他自己似乎接纳了同样多的东西。但如果这样的话，就更遗憾了，弗洛伊德没有把多拉个案当作一个机会以提醒精神病医学注意，痛苦的人类灵魂不仅仅是适用于这个或那个临床范畴的症状数据集合体，而且是绝无仅有的故事的历史——在人物、情节、颠覆、转向，尤其是在净化方面，这些故事相互竞争，以求表述某种意义。

四、叙事之路——介乎相对主义与实证主义之间

弗洛伊德之后的几位心理分析医生确实也接纳了同样多的问题，他们采用了叙事主义的方法，程度之深，那位心理分析的奠基人做梦也想不到。支持更加“文学的”心理分析的人，比如马尔科姆·鲍伊（Malcolm Bowie）、克里斯托弗·博拉斯（Christopher Bollas）与亚当·菲利普斯（Adam Phillips），把心理分析医生比作剧作家、小说家、寓言家或者音乐家，他们的目的是唤起想象而非灌输信息。某些新拉康派学者，对他们而言，就是将分析过程的功效赞颂为终端开放的叙事作品，在叙事作品中，心理分析医生与心理分析对象同样没有固定的结局观，因此，拒绝传统的结尾惯例。这里的目的不是创造一个将一切都解决得利利索索的“示范性的故事”，而是要清除这种对叙事结局的强迫性。基于这种想法，分析便着力将我们已然确定的历史释放进各种各样的故事之中，这些故事有各种各样的开头和中间部分，形式越多，就越令人高兴，只不过就是没有最终结局。“没有什么疗法，”菲利普斯说过，“只有各种交谈的方法。”[15]

然而，这种叙事模式的某些实践者将它推向了在我看来是相对主义的极致。我认为，其中之一就是那位建构主义者谢弗(R. Schafer)，他提出只要起到作用讲什么故事都无所谓。他以宽松的美学与实用主义标准来衡量故事，含蓄地说明在过去的事件中没有什么强迫我们以这样的方式而不是那样的方式来阐释那些事件。没有确定某人生活的“历史真相”的方法；所以我们所拥有的一切只是某种“叙事的真相”，它在这一特殊时间适合这位特殊人物的这张特殊的清单。重要的是有人讲故事，某人(心理分析医生)相信这个故事，最后“治疗的好处”出现了。基于这个原因，就不可能讲清楚一个叙事作品是不是比另一个更真实，只能弄清是不是比另一个更好，也就是说，更加有效。治疗功效肯定要靠心理分析医生的能力，他要说服病人相信某个版本的故事是最好的(因为这个故事更容易对病人“起到作用”)。对这类建构主义者而言，指涉或真实性的语言外标准总体上要服从于文本结构与偏好的标准。叙事作品忠实于某种所谓独立的现实，是没有问题的。治疗服务于故事，故事也服务于治疗。[19]

可以这样说，弗洛伊德自己的某些陈述就促成了这样一个相对主义转向：例如，他提醒为了无意识记忆而简单地发掘有意识的言语没有遵循核查的一致性模式，而是揭开防护性“屏障记忆”一个完整的重写本——他证实，“屏障记忆”自身包含一个掩饰得很深的创伤与欲望网。弗洛伊德曾经承认，我们不可能发现一个使多重次要情节与附属故事有意义的单一的情节“内核”。相反，像许多现代主义或后现代主义小说一样，心灵埋藏起来的生活自身可能会依靠无法信赖的叙事者和无法解决的情节。依照这种解读来看，多拉最真实的故事更接近于卡尔维诺[17]或贝克特的小说作品，而不像19世纪哈代或萨克雷的现实主义经典之作。这样，弗洛伊德有唯科学至上之过，而非唯虚构是举的过错。

通往屏障记忆的心理分析途径往往把证据当作需要(以不同方式)阐释的梦，而不是需要揭开的某个档案式的事实。心理分析将梦想的伪装策略确定为屏障记忆的范式，似乎要与记忆作为再现(即旧式的一致性理论)的现实主义观念分道扬镳。弗洛伊德放弃了早期的“科学”术语，比如因果关系热动力学、医学神经学，甚至是考古发掘(发掘到感

性体验的基石上），等等，他似乎又要选择更“文学化”的记忆的术语，例如，一个“神秘的写作便笺”，同时保存并擦除经验的踪迹——这是日益模糊的记忆互文的游戏，这种游戏的真正源起尚有争议，尚且无影无形（“写在‘神秘的写作便笺’上的笔记”[A Note Upon the “Mystic Writing Pad”]，1924）。在去世之前，实际上弗洛伊德已经在质疑，我们有没有可靠的儿童时代的记忆（真正发生过的）或者只是“与我们的儿童时代相关的记忆”[18]。记忆逐渐被他解读为“梦的书籍”，这些书籍中铭写了呼求解码并转换为重述新形式的恐惧和焦虑。这并不是使痛苦能够治愈的那个故事，而恰恰是讲述该故事，讲述意味着我们痊愈了。或者，与弗洛伊德观点相左的学生弗伦奇[19]说过，“病人不是通过自由联想治愈的，而是在能自由联想时治愈的”。

对于这个看法，治疗记录没有声明要再现被遗忘的过去中某一真实的时刻，而是要把我们从可以重温这种“自由”时刻的幻觉中解脱出来。有时交谈自身似乎足以将过去释放进未来的种种可能性之中。

五、结论

那么，我们如何协调前文概括的差别呢？我建议，叙事疗法的好处是可以当作将捆绑一起的故事转变更自由的故事的方法，可以把我们从唯我论幻想的紧身衣中解放出来。这里要注意的要点是我们给别人讲生活故事、或给别人写故事时，没有给自己一个人讲述自己的生活故事的共同体裁。[20]甚至奥古斯丁的忏悔是说给上帝听的，卢梭的忏悔是说给受伤的自恋狂伙伴们听的！双方都进到故事里了。

心理分析医生努力帮助忍受痛苦的人，鼓励他们解开以往的历史，卸下自己习以为常的、至今还左右他们行为方式的故事线索，重新打开他们的生活故事，让不可预知的天分来讲述，让人惊讶不已，为人所喜爱。这样的重新书写，实际上是由心理分析医生与心理分析对象合作完成的，它最终将我们从重复冲动造成的痛苦与麻痹中解脱出来。在好的治疗方案，它要求谈话者与听话人都要重述生活故事。好的生活故事是可以用不同方式重述的故事。

我想，我们可以按照三种主要的解读模式，总结多拉个案的遗产了——也可以总结围绕叙事回忆的治疗角色产生的其他论争了。首先，存在着早期弗洛伊德和某些实证主义者的“科学假说”，他们坚信心理分析是一种不偏不倚的观察最初“造成”病人疾病的隐藏“事实”的方法。我相信，这种方法低估了叙事在治疗中关键的角色。第二，存在着“相对主义”假说，后期的弗洛伊德和过激的建构主义者有时含蓄地论述过，他们认为，谈话疗法与恢复“真实的过去”关系不大，却关系着将无意识放开，让它进入到纯语言能指和幻想的自由游戏之中。但是我一直认为，这种方法往往忽略分析话语不可还原的（如果极其复杂的话）“指意”之维。最后，存在着更加平衡而且我认为更明智的方法，我称之（吕格尔以降）“阐释学”假说——这样一种观点，重新讲述过去就是将过去的事件与现在根据我们不曾间断的存在故事对那些事件的解读交织起来。[21]这第三种方法要求，叙事作品现在对我们起作用，对承受痛苦的人自己过去而言也要尽可能的真实。在其陈述中，这种方法既关乎治疗，又是指意性的，对叙事作品而言更加明智。

注释：

① S. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, London, Hogarth Press, 1953—1974, vol. 5.

② Adam Phillips, The telling of Selves, *On Flirtation*, London, Faber, 1994, p. 73.

③ 伊莱恩·肖瓦尔特(Elaine Showalter, 1941—)美国文学评论家、女性主义者。代表作是《她们自己的文学》(*A Literature of Their Own*, 1977)。——译注

④ 杰弗里·马森(Jeffrey Masson, 1941—)梵文专家。1970年代在加拿大的多伦多接受培训成为一个心理分析学者，培训期间结识了弗洛伊德的女儿安娜。——译注

⑤ Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 42—43.

⑥ J. Masson, *Against Theraphy*, London , 1990, p. 101. 也可参阅 *The Assault on Truth: Freud's Suppression of the Seduction Theory*, New York, Farrar Strauss Giroux, 1984。马森在后书中更加全面地抨击了心理分析对记忆的利用。

⑦可参阅 Marjorie Orr, Recovered Memory, *Addiction Today*, Jan. —Feb. pp. 17-20。这篇观点实际的文章开篇便引用多丽·劳布(Dori Laub)的《证词》(1992)的句子："不讲故事就是施暴政……废除了一个人的历史，这个人的身份也就不存在了。"接着，奥尔继续引证，研究表明，苏醒的记忆正如经久不忘的性逾矩记忆一般准确无误，尽管几乎所有媒体都否认创伤性失忆的存在，即否认"分离性身份识别障碍(dissociative-identity-disorder)，病人恢复了受压抑的性逾矩记忆，68%的病人能够发现外在确凿的证据。需要得到外在证实的在创伤性失忆之后苏醒的记忆最早的一种形式已由第二次世界大战、中东战争和越南战争的资料得到证实。比如，美国飞机员休·汤普森(Hugh Thompson)因参与平息米林大屠杀，贝尔·克林顿总统曾授予他勋章，他便罹患了严重的创伤后精神紧张性障碍(post-traumatic stress disorder)与多重人格分离障碍。事实上，两年之后接受采访时，什么也不记得了"。

⑧ 阿瑟·米勒(Arthur Miller, 1915—2005)，美国著名的剧作家，代表作是《推销员之死》(*Death of a Salesman*, 1949)、《严酷的考验》(*The Crucible*, 1953)。《严酷的考验》一剧创作于1952年，第二年在百老汇上演，并两

次搬上银幕。全剧围绕1692年发生在马萨诸塞州塞勒姆的女巫审判事件展开叙述，暗指美国1950年代发生的麦卡锡主义与红色恐怖。米勒在1956年因此剧而受到反美活动调查委员会的审讯。——译注

⑨ Walter Reich, The Monster in the Mist: Are Long Buried Memories of Child Abuse Reliable? 这是赖克1994年5月15日在《纽约时报书评》上针对亚普科、特尔和赖特的书发表的批判性评论文章。也可参阅 Elaine Showalter, *Hystories*, pp. 154, 186-187, 对苏醒记忆征候群，尤其是联系英格拉姆案件的讨论。在 Narrative and the Ethics of Remembrance 一文中，我已经分别讨论了这些问题。该文收入于 *Questioning Ethics*, ed. R. Kearney and M. Dooley, London and New York, Routledge, 1998。

⑩ Steohen Marcus, Freud and Dora: Story, History, Case History, Jane Gallop, Keys to Dora. 二文收入 ed. Claire Kahane and C. Bernheimer, *Dora's case*, New York, University of Columbia Press, 1990。

⑪ *Robert Coles*, *The Call of Stories*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1989, p. 7. 罗伯特·科尔斯(Robert Coles)，正文中几处提到 Scholes，几处是 Coles，不明所以，疑为同一人。仍照原文译出。——译注)

⑫ Robert Coles, *The Call of Stories*, pp. 22-23. 关于列维－施特劳斯对科学家与萨满教巫师之间的区分，请参阅 Psychoanalysis and Shamanism, *Structural Anthropology*, New York, Penguin, 1963。有时，萨满教巫师的角色在某种治疗的情况下完全可以当作精神导师，他为顾客担当了救赎英雄的角色。甚至荣格也未能免于这类救赎的幻想，这在他的传记性记录得到了证实，他记录了与情人兼精神分析对象角色的托妮之间治疗关系，而且还扮演了某些古代神话里的英雄角色。

⑬ Frank Cioffi, Wittgenstein's Freud, ed. Frederick Crews et al., *The Memory Wars: Freud's Legacy in Dispute*, London, Granta, 1995, pp. 11-12.

⑭ Crews, *The Memory Wars*, pp. 12-13.

⑮ Adam Phillips, *On Flirtation*, London, Faber. 1994, pp. 86、144. 也可参阅 Malcolm Bowie, *Psychoanalysis an the Future of Theory*, Oxford, Blackwell, 1993; Christopher Bollas, *Being a Character: Psychoanalysis*, New York. Hill and Wang, 1992。

⑯ 参见 R. Schafer, *Retelling a Life: Narration and Dialogue in Psychoanalysis*, New York, Basic Books, 1992。此外，还可参考 *Narrative Actions in Psychoanalysis*, Worcester, MA, Clarj University Press, 1981。非常感谢查尔斯·吉格农(Charles Guignon)让我注意到这些争论，可参考他的

文章：Narrative Explanation in *Psychotherapy*, *American Behavioural Scientist*, vol. 41, no. 4, January 1998, pp. 558-575。吉格农指出，科学家（自然主义者/实证主义者/行为主义者）的方法与建构主义者（唯心主义者/心理学家/主观主义者）的方法都同样假定主客体之间古来有之的分裂。他认为，二者之间惟一的区别就是建构主义者"鼓励我们宣扬这一事实，即，我们创造的意义自由地摆脱了现实的任何束缚，自然主义者鼓励我们把所有有意义的词汇从我们的理论中擦掉，这样我们才能确信接触到了真正的现实"（p. 567）。吉格农自己则赞成一个更加"阐释化的"叙事主义方法，这与我的看法相似——尽管这个方法得益于海德格尔、伽达默尔而不是吕格尔、克里斯蒂娃，提出过去的事件在一部叙事作品的语境下意义深远，因为这部叙事作品根据我们"把故事作为一个整体展开"（p. 574）的计划重新解读过去的事件。我也很感激以前的博士生詹姆斯·希曼（James Sheeman），他在"在系统的实践中解放叙事的风格"（Liberating Narrational Styles in Systemic Practice）对这个问题提出了真知灼见，该文发表在：*Journal of Systemic Therapies*, vol. 18, no. 3, 1999, pp. 51-67。还有他在都柏林大学的博士论文 *Psychotherapy as Narrative: A Critical Application of Paul Ricoeur's Philosophy of Narrative to Psychotherapy*, 1995。也可参阅 *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, ed. David Wood, London and New York, Routledge, 1991。这本书，尤其是大卫·伍德、J. 利，J. 伯恩斯坦与 H. 怀特撰写的那几篇论文，对叙事的阐释学方法进行了有益的探讨。另外，参阅 Paul Ricoeur: *The Hermeneutics of Action*（ed. R. Kearney, London, Sage, 1996），尤其是 D. 拉斯马森、J. 邓恩、P. 肯普、D. 杰沃里诺与 J. 格雷施撰写的几篇文章。最后，请参考 Ciarán Benson, *The Cultural Psychology of the Self*, *London*, Routledge, 2001。这本书中对自我叙事结构的见解进行了深刻探讨，他的探讨得益于杰里·布伦纳与罗姆·哈里更具心理学特点的方法。

⑰ 伊塔洛·卡尔维诺（Italo Calvino, 1923—1985），意大利作家，代表作为小说三部曲《我们的祖先》（*Our Ancestors*）：《分成两半的子爵》（*The Cloven Viscount*）、《树上的男爵》（*The Baron in the Tree*）、《不存在的骑士》（*The Nonexistent Knight*）。——译注

⑱ 相关评述参考 Adam Phillips, *On Flirtation*, p. 66。

⑲ 桑多尔·费伦齐（Sándor Ferenczi 1873—1933），匈牙利心理学家，早期精神分析的代表人物之一。——译注

⑳ Adam Phillips, *On Flirtation*, p. 73. 可以说，甚至是个人日记无疑也是写给别人看的，即便这个人是作者自己的密友，即作者想象自己就是那

个人，站在远处体会日记里描写的经验直观性。

㉑ 庞塔利斯（J. B. Pontalis）说过："一个人不会只写一本传记，而是十本，乃至于一百本，因为我们虽然只有一种生活，却有着不计其数的方式对自己讲述那个生活。"另外一位心理分析医生亚当·菲利普斯补充道，对别人重述我们的生活，有更多的方式！这就是为什么每个故事都是一次背叛——在披露过去和中伤过去的双重意义上。中伤过去就是将过去转变现在言语行为表现的某事物，而这个事物必须部分地不同于过去的事实，也就是说，假定我们本可以直接进入到恰如过去的过去之中。参阅菲利普斯对这个叙述生活故事的复杂过程高屋建瓴的评论，他在我所说的反叙事主义和新叙事主义立场之间来回摇摆（pp. 68－69）。这里也可参阅吕格尔在"记忆与忘却"一文中对重新叙述麻痹了的过去这一任务的记录。该文收入于《质疑伦理学》（*Questioning Ethics*, *ed. M. Dooley and R. Kearney*, *London and New York*, *Routledge*, 1998），以及《记忆，历史，忘却》（*La Mmoire*, *L'histoire*, *L'oubli*, *Paris*, *Le Seuil*, 2000）。根据对多拉与弗洛伊德以及后来弗洛伊德的许多批评家及信徒提供的各种叙事进行的上述分析，我不得以承认，我自己的解读不过是另一种叙事尝试，大家都是，是为了弄清"多拉故事"的意义。简言之，哲学著述自身构成了我们所谓"第三层次"的叙事作品，尽管其作者总想因关注所谓"科学的客观性"否认这一点。

第四章

证实历史:辛德勒的个案

Testifying to History:
The Case of Schindler

Four

自那以后,痛苦
时时转来;
讲起可怕的故事,
我这颗心又燃烧起来。

柯尔律治,《古舟子咏》

我一直在讲，如叙事的真实性问题对个人的心理创伤个案是至关重要的，那么对于历史创伤来说更是如此。否认种族大屠杀和历史上其他种族灭绝等的例子，适时地提醒我们与此有关的问题。每次否定大屠杀的学者们在重点大学校园里收到大笔酬金，招徕了大量观众，每次诺尔德或希尔格鲁伯[①]之流的修正主义者们在德国历史辩论中宣称如果说犹太人受了纳粹党的迫害，那么纳粹党也受了苏联[②]的迫害，我们就会深切地感受到这一点。换言之，一切都看是谁在讲述故事。此种情况下，记忆作为历史见证的可靠性正是问题的关键。

莫里斯·福里松和大卫·欧文[③]等修正主义者否认死刑毒气室的存在，而劳伦斯·兰格[④]等反修正主义历史学家证实了证词记忆的角色有多么脆弱却又有多么不可或缺。的确，兰格在其极富感染力的《大屠杀的证词》(*Holocaust Testimonies*)一书中，不厌其详地区分了"深刻的记忆"与其他范畴的记忆——"悲痛的"、"羞辱性的"、"败坏的"和"不光彩的"——恰代表了这样一种类型学著作，用以答复那些质疑记忆合法性的人。本章将以"辛德勒的犹太人"[⑤]这一颇有争议的故事作为一个主要

例子，来探讨叙事在犹太大屠杀的历史记忆中所起的关键作用。

兰格作品中的一手叙述材料，不亚于普里莫·列维[6]等作家的文学见证，也不亚于托马斯·基尼利改编辛德勒的故事而创作的小说《辛德勒的方舟》，表明了叙事对有关种族灭绝的伦理记忆而言是绝对必要的。对普里莫·列维来说，讲述个人经历是一种责任，为了让其他人也参与到这些事件中来，否则这些事情就很可能被遗忘，并因遗忘而会历史重演。对威塞尔来说，他讲述并重述这一故事的原因就是为了给受害者们那种被历史所"否认的发言权"。或者说，像他的一个角色所说的那样，在纽约一家精神病医院寻找一位大屠杀幸存者："或许人类无法消除罪恶，但他们可以消除罪恶的意识。"讲述行为是形成这类伦理意识的一种方式。就像古希腊人知道要想最好地传颂美德，可以通过就重述令人敬佩的英雄事迹：阿基里斯的英勇、珀涅罗珀的坚贞不渝、提瑞西阿斯[7]的智慧，等等。所以，罪恶造成的恐怖也需借助叙事记忆[8]从遗忘中恢复过来。基尼利以奥斯卡·辛德勒解救犹太人为主题的历史小说就是一次挽救道德的尝试，后

来小说被史蒂文·斯皮尔伯格拍成了一部成功的电影。但是，从下文中就会看到，这事可不简单。

威塞尔和其他直接见证浩劫的人就构成了证词叙事的言语和视象之间的重要区别。威塞尔写道："为什么决定用画面来展示'一切'？一个字、一瞥、抑或沉默本身传达得更多更好……犹太大屠杀跟其他主题并不一样。它有一定的限制。"[9]这些限制是什么？难以否认，一些有关大屠杀的记录已不存在感性或欣赏价值，成了满足个人好奇心的庸俗作品。一系列的图像从死刑毒气室、烤炉、堆积的尸体、消瘦的儿童和有刺铁丝栏杆到《大屠杀》等煽情的好莱坞肥皂剧和阿特·施皮格尔曼的《浩劫余生》[10]等有争议的连环漫画。在这种情况下，威塞尔等直接见证人会责骂"自称为受害者伸冤的图画商人"[11]的言论是可以理解的。但把这个当作质疑叙事性证词有效性的理由，这么做对不对呢？威塞尔问道"证实和用这种行为确认自己对人和语言的信念[12]，这不是一个错误吗？"

我认为在下面两种需求之间有种微妙的平衡：(a)一种需求是利用叙事想象力重温创伤，并考虑治疗与哀悼的过程，(b)另一种是尊重那些创伤中

无法言说的邪恶的需要。这样马上又出现了很关键的问题：怎样才能纪念浩劫却不会背叛它？怎样才能公正真实地把它表现出来？在处理记忆政治学的过程中，我们能一方面避免遗忘这一不公正之举，另一方面又能消除列维所谓必然引起公众痛苦的倾向吗？对于犹太大屠杀，有些人记得太浅而有些人记得太深似乎是真的。如何以正确的方式来记忆是个挑战。虑及于此，在有关《见证与遗产》论文中，即一次有关大屠杀的重要的多媒体展览，史蒂芬·范思坦总结道："包袱越来越沉重起来，讲述这个故事的迫切性也越来越强。能够见证历史的那代人渐行渐远，所有能遗留下来的就是历史的遗迹。整个人类历史长河中，艺术一直都是这样一个诉说的途径。在艺术的王国里，有关犹太大屠杀的时代可能正在兴起。"[13]

一、犹太大屠杀搬上银屏——斯皮尔伯格与朗兹曼之间的争议

类似的顾虑也出现在有关犹太大屠杀的电影叙事中，尽管有关历史记忆的伦理和审美真实性之间的张力更加明显。我说的争议具体指的就是斯

皮尔伯格在电影中所塑造的辛德勒和1943年他从死亡集中营解救出来的犹太人们的生活。克劳德·朗兹曼[9](Claude Lanzmann)在"无法再现的大屠杀"(Holocaust: the impossible representation, 1994)这篇富有影响力的文章里狠狠地批判了斯皮尔伯格将奥斯威辛"无法再现的"事件改成戏剧化影像的尝试,而他自己也曾制作过有关犹太大屠杀的纪录片——《浩劫》。在朗兹曼看来,《辛德勒的名单》犯了歪曲历史事实之罪,因为在这个犹太大屠杀的虚构重塑中,每个人都和其他人交流,甚至受害的犹太人跟他们的迫害者也要交流。但事实上,奥斯威辛集中营没有超乎常情的语言。相反,朗兹曼写道,《浩劫》这部电影里,"一个人没有与任何人相逢"。他还写道,这就是他的"伦理立场"。朗兹曼所谴责的本质上不是斯皮尔伯格对"历史细节"的尊重,也不是原著作者托马斯·基尼利。他完全尊重他们在这方面的完整性。他指责的是塑造这些细节和事实的方式,就是用叙事的方式再现它们。对朗兹曼来说,《辛德勒的名单》是个"庸俗的传奇式戏剧",犹太大屠杀的独特性在这里显得平凡而琐碎。在虚构的过程中,电影走偏了。

为了拓宽这种解读，可以说辛德勒的故事无异于其他对此事件的情感化描写，比如《美丽人生》或者卡瓦尼的《午夜守门人》（一部将德国人和犹太人的关系塑造成施虐受虐狂的心理剧）[15]，也有人认为它表明了将浩劫作为娱乐奇观来再现的普遍倾向。比如，佛罗里达州圣彼得堡的一家大屠杀博物馆，廉价展出"来自特雷布林卡[16]的火车道钉实物"和过去以 39.95 美元的价格输送犹太人到集中营大小相同的波兰火车货车车厢复制品，而这个博物馆在"40 件趣事"排行居第 11 位。令人惊讶的是，将恐怖事件变成一种观赏体育项目，从而使其庸俗化，这一倾向甚至在洛杉矶的威森瑟尔中心极限博物馆里也不例外，其宣传材料里有展出时的"特殊奖金和团体折扣"，还包括"高科技、身临其境的……独特的互动性展出"以及"每日更新"的"遭遇大屠杀恐怖事件的孩子们的传记"等言词。有些人认为，诋毁中伤浩劫的行为，随着排满日程的大屠杀研究项目的出现，甚至蔓延到了学术界，主要表现为"安妮·弗兰克日记[17]的非洲文化主导型批评"或"大屠杀与杀戮女人"等话题。将那次大浩劫与同性恋研究、残疾人研究、女性研究等一起纳入

“迫害行为”新型文化研究之中，更加证实了，这种做法与尊重对死者的记忆无关，更多的是“将犹太大屠杀变成学术潮流加工厂的原材料或者变成一次狂欢”[33]。

朗兹曼主张奥斯威辛集中营不能用影像再现，这并不仅仅是出于《圣经》的原因（“你不可以制造偶像”），还有道德上的原因。把那场浩劫表现成一种奇观，就会招致窥淫癖和引起幸灾乐祸（Schadenfreude）。按照好莱坞心理剧的模式来塑造死亡集中营就是要沉溺于卑鄙的同感引起的不体面的震撼。朗兹曼没有留下妥协的余地：

> 犹太大屠杀首先是很独特的，因为围绕着自己燃起一团火苗，其界限无法跨越，因为一种绝对的恐怖是无法用语言交流的，如果假装跨越界限，你将会犯下最严重的僭越罪，虚构就是一种僭越，我深深地感受到有一种再现的禁止令。

总而言之，斯皮尔伯格提供了“影像的浩劫”，在这里我们旁观者也能够用心去感受这个故事，并

参与主人公（辛德勒）和受害者们（犹太人）同感同受，而朗兹曼拒绝对大屠杀的任何戏剧化。朗兹曼总结说斯皮尔伯格制作出电影纪录片《浩劫》中不存在的影像，而“影像会扼杀想象力”[19]。

那么这里指的是什么样的想象力呢？当然，是叙事性想象力：证明《浩劫》八个半小时[20]播放时间里，见证浩劫的很多现实生活中的幸存者，对着镜头提供证词时就运用了叙事性想象力，但这是种不同的叙事。这些证人不是为自己而作证，没用第一人称，而是为他人言说，是为那些被剥夺声音的人言说。没有一个幸存者说“我”，没有人像《辛德勒的犹太人》里的人们那样讲述自己的故事。甚至在特雷布林卡被俘三个月的理发师也没有解释他是怎么逃生的。并不是因为他（直接叙述者）喜欢总谈及他人，或者是朗兹曼本人（间接叙述者）喜欢。关键是要为没有声音的人们说话。理发师说的“我们”。他是为死者言说的声音。在朗兹曼看来，斯皮尔伯格恰恰相反，用种族灭绝做了辛德勒英雄业绩的背景，而朗兹曼则努力面对犹太大屠杀这一“遮人耳目的黑色太阳”：恐惧和罪恶之盲点，这用传统的“比较”或“慰藉”等情感手段是无法传达

的。在《浩劫》零散的叙述中没有慰藉，没有眼泪去感受，没有情感去定位自己，没有狂喜，没有心灵的净化，没有罪孽的洗涤。朗兹曼承认，"没有哭泣的可能性"。他没有像《辛德勒的名单》中那样，进行赎罪性或妥协性的总结，采用了叙事性记忆的形式，从始至终证实了我们有必要记住自己的健忘性。

他是怎么做到这一点的？让见证人来证实根本不可能再现奥斯威辛集中营发生的一切，让一个支支吾吾的声音或零零散散的逸事来暴露死尸镜头（小说或纪录片）所无法讲述的东西。就是说，这些幸存者亲眼见到的事情是无法用影像来再现的。就像利奥塔德[21]写道：

> 《浩劫》拒绝了用影像或音乐的再现方法……几乎没有提供那种单一的证词，就是没有通过处理的声音、哽咽的喉咙、一滴眼泪、一位证人消失在画面之外、叙述者声音中透漏出的沮丧、一些难以自抑的动作，表明无法再现的种族灭绝特征的那种证词。[22]

确实,没有办法可以将这种历史恢复为一种补偿的在场。这里需要的是没有影像的叙事性记忆。没有使用再现手段的回忆。没有使用传达手段的对无法言传的传达。

劳伦斯·兰格在《犹太大屠杀回忆录》(*Holocaust Memories*)里提出了更深刻的观点,他认为幸存者对过去时光的追寻并不是按照普鲁斯特式的复原方式去进行的,因为他们揭示的历史"没有陷入启发现在的复杂精细的模式,相反,停留在混乱的记忆之中,就像它是一个无法翻越的障碍"[3]。幸存者们只能证明兰格所谓的"与世隔绝的时光",这些时光似乎一直被按原样保留着,并未在时间的流逝中得以修复。就其本身而论,这些"死去的记忆"只能由失败的、震惊的叙述者来证明,就是那些兰格所谓的"分裂的自我",他们在过去在场的情况下口头言说他们永远离开的过去。朗兹曼说服在镜头前作证的几位证人,重温那个"死掉了的过去",而这给他们现在的生活带来了很大的痛苦,天呐,他们自杀了,真是个悲剧!

没有一个《辛德勒的名单》的演员遭遇过这种命运。1998 年我在麦格里尔大学以此话题作过一

场演讲，后来，的确有一位幸存者向我承认，正是《辛德勒的名单》的虚构性使她个人能够重温过去——直接的回忆是不可能让她重温过去，同时又让她在心理上不受损伤。对于用电影再现犹太大屠杀的这种做法有过相似的论述。比如对《骗子雅各》[24]或《美丽人生》等，显然，比起朗兹曼等反虚构派或《夜与雾》里的阿伦·雷奈[25]等人，它们更接近《辛德勒的名单》里的虚构手段。犹太人作家阿哈伦·阿佩尔菲尔德(Aharon Appelfeld)的说法非常明确，他声称，除非用虚构的魂魄[26]，否则永远无法清楚地诉说他自己身处死亡集中营时的噩梦。

二、辛德勒的故事

斯皮尔伯格运用了虚构的手段是事实，但指责他忽视历史的真实性是不对的。不仅确保了每个可能的细节，甚至辛德勒曾居住过的华沙那些店铺上的名字都是真实的，斯皮尔伯格在很大程度上用真人为辛德勒“名单”每个剧中幸存者做铺垫。为了增强这种历史的逼真性，斯皮尔伯格(抵制了染印法的诱惑)选择用黑白颜色拍摄大部分电影。只有在很少数宗教神显时才会改变这种做法，比如点

燃神圣的悼念蜡烛时,当辛德勒在被迫离境的队伍中看到一个身着红色衣服的小孩子时内心发生转变那一刻,最意味深长的是最后的结果表现出电影的“演员们”和一些活着的被辛德勒营救的幸存者在耶路撒冷的墓地里走过,并在已故的人们的坟墓上添加石头的那一刻。自相矛盾的是,用彩色拍摄这种结尾,反而提醒着我们这部电影只是由戏剧化的人物组成,他们无法假装替代了那些原来的人物或他们的经历。斯皮尔伯格决定插入这些“真实的”人物来提醒我们,从而颠覆故事片的审美传统,因此,人们可能会说这部电影禁用了传统的电影结局。这说明了布莱希特的“间离”效果,把我们带出虚构的诱惑。这证明了,故事是以历史的方式展开的。或者,像普里莫·列维忠告我们的那样,我们一定要铭记在心,免得历史重演。

此外,还有人指责辛德勒选择一位金发的雅利安人做主角来营救那些不幸的犹太人,这是不尊重犹太人难以想象的痛苦经历;这种说法其实也是可以反过来。我们可以说选择非犹太人来演这个具有很强戏剧性的角色实际上是出于对犹太人经历独特性(这种独特性抵制了不严格的戏剧化)的尊

重。可以说，让全世界几百万观众通过一个局外人的眼睛来看大屠杀造成的恐惧，更能够让这些观众受感动，作为局外人，从漠视到关心，从遗忘到感知。一个非犹太人为了帮助犹太人而与他冷漠残忍的群体决裂，讲述这一故事，便提醒犹太人，他们还有希望，至少他们的群体之外还有一些人在为他们奋斗。

斯皮尔伯格通过影像努力回忆那些受害者所承受到的无法想象的创伤，这些影像提醒我们"这只是部电影而已"，而恰恰以电影的方式，比其他媒体能更形象地证明了奥斯威辛的事实。因此，也可以说，它拒绝了列维所谓的"一个未曾被倾听的故事之不断被重复的镜头"。通过征求所有潜在的电影迷的意见，《辛德勒的名单》努力在尽可能不背叛该事件本身的条件下，将对此事件的记忆转变成最易接受的通俗内容。

斯皮尔伯格的雄心并未到此结束。他还超越故事片求助于纪录片的风格。当犹太人们讲述他们的记忆时，斯皮尔伯格并没有采用电影风格，而是采用了直接记录和档案录音的方式，这个做法是很有意义的，主要是选自浩劫历史基金会[②]与斯皮

尔伯格出品、詹姆斯·莫尔执导的纪录片《消失的1945》[⑧]里成千上万的采访录音。《消失的1945》中让五位匈牙利的大屠杀幸存者回到家乡并以第一人称作了证词。斯皮尔伯格用这种方法结合见证人的记录和历史性镜头,还邀请同时期的证人重述从匈牙利村庄到集中营甚至更远的地方那段无法讲述的历程,这种做法表明他很清楚,太多的虚构是对历史的一种嘲弄。他并没有针锋相对地反对朗兹曼,虽然看似如此。然而,最好的办法应该是将《消失的1945》和浩劫历史基金会中连续的文献式录音看作是对《辛德勒的名单》的补充而不是替代物。最后的分析结果是:两种叙述模式都是必要的。

三、斯莱伯尼克的故事

在怎样才能最好地再现大屠杀的辩论中,朗兹曼一方赢得了很多拥护者,尤其在艺术和学术的先锋派中。在最有说服力的研究论文《声音的回归》中,肖莎娜·费尔曼(Shoshana Felman)认为《浩劫》这部纪录片里叙述者的角色相对采访者和询问者是次要的,也就是说,这部电影的声音是询问而

不是讲述。“作为叙述者，朗兹曼没有说话，”她认为，“而是大声背诵了别人的话，借用自己的声音大声读出了其作者不能以自己的声音发言的两个书面文件。”他用这种办法让别人完成叙事——“通过他采访的各种见证人的现场声音”来完成叙事，“如果这些见证人要证实，即，拿出他们独特而无法代替的第一手证据，那么，他们的故事一定能为他们自己言说”。费尔曼主张，正是由于这种叙述者的弃权，才使得《浩劫》成为权威的证词叙事：“这个证词叙事，既不能由别人报道，也不由别人来叙述。”因此，这部电影被认为归根结底“是沉默的叙事，是电影制作者倾听的故事：叙事者只有成了承受电影沉默的人，才是电影的讲述者”[29]。

这样，对电影基本的挑战就是尊重不易理解的事件，却不与之共谋，纪念受害的人们但不把他们的死作为神献身（出现于1950年代的“浩劫”这一术语就有这种含义）。像费尔曼说过的一样，他们的任务就是“将没有证人的事件重写成见证行为，甚至写成历史”[30]。《浩劫》这部纪录片执行着双重任务，既要打破沉默同时要证明不可能存在充分的话语。它一方面要证明此事件的无从言说性，另一

方面又要强调"言说的绝对必要性"[31]。的确,朗兹曼清楚地说过,他花七年时间来拍摄这个电影就是为了证明书写是不可能的——而要用电影,要通过别人的声音(朗兹曼去以色列呆四个月,本来是打算写本有关浩劫的书)。

朗兹曼全身心投入到电影再创作和历史性报道纪录之间艰难的兼顾和选择之中,我相信在一个镜头中得到了最好的证明:曾当过歌手的西蒙·斯莱伯尼克(Simon Srebnik)回到切姆诺[32]的集中营,重温了那些令人难以置信的时刻。40 年前,他差点被处决。这位算是死过一次的幸存者重返罪恶的现场,表现了历史真实的一面和那个声音的不可替代性。斯莱伯尼克在时空上重新回到了切姆诺最初的现场,做出了下面的"不可能实现的"时空错位的证词:

虽然难以识别,但就是这里。他们在这里烧死人们……是的,就是这个地方。没人能再离开这里。太可怕了。没有人能描述它……也没有人能理解。甚至我,在此时此地……我无法相信我就在这儿。不,我就是无法相信。

> 这里一直都这么平静。一直。当他们火烧两千个人的时候，犹太人，每天，一直就是这么平静。没人喊叫。每个人都忙自己的事。那么寂静。那么平静。就像现在一样。

但斯莱伯尼克离开了那里，还描述了它。他使不可能变成了可能。在被遣送到切姆诺的数以千计的犹太人中只有两个人幸存下来讲了这个故事。斯莱伯尼克就是其中一个。那是一个骇人听闻的恐怖故事。但斯莱伯尼克要我们相信它。那些事情是难以置信，他说道，但相信我，它们确实发生了![3]我认为他通过这么做来反抗利奥塔德预言灾难的定论——“浩劫吞噬了影像和文字——它是语言的死亡”。斯莱伯尼克抵制了崇高对他的诱惑。无论这一切，他言说、他回忆、他讲述他的故事。

但朗兹曼走得更远。他证明了浩劫，并不只是通过展现“真实的”叙事，还通过揭示“不真实的”叙事。让我们看透了某些纳粹军官和波兰村民的虚假证词——尤其是一名叫作坎托洛斯基(Kantorowski)的当地军官——他为现代的观众重演了希特勒想掩饰和歪曲历史的本来企图。因此，朗兹

曼设法唤起不能讲明的东西，或者，用维特根斯坦的话来讲，展示了不能诉说的事物。斯莱伯尼克在切姆诺的证词录音被曾经的波兰刽子手和长期以来的否认者围攻，它标记着被压迫的能指的回归——一段被承受而非被理解的历史时刻。它精确地回应了瓦莱里（Valery）[34]的诗句“我们的记忆向我们重述着我们未能理解的东西”。

似乎所有再现浩劫的任务都得在两种忠实性之间保持一种微妙的平衡：(1)对真相的史学忠实性（尊重真正过去存在的距离），(2)针对想象的生动性与可信性的美学忠实性（表现过去的历史，好像它就在眼前）。这就表明了“如实”和“不如实”的意指过去的双重或“分离”叙事。一些当代叙事者避开注重见证人记忆中的某些间接性或模糊性的严格的文献式现实主义，力求达到类似于此的某种目的——比如，大卫·格罗斯曼[35]影片中，玛迈克是个精灵古怪的孩子，斯莱伯尼克是个残疾的陌生人，辛德勒是位可疑的雅利安人。

总而言之，如果对恐怖的证词太直接，我们就会被那些经历遮住耳目。但如果太远，我们又会对它无动于衷。《浩劫》和《辛德勒的名单》用它们自

己的方式在这些直观和遥远的极端中达到了某个平衡点。

［玉兰 译 王广州 校］

注释：

① 诺尔德(Emil Nolde, 1867—1956)，德国表现主义画家、形象艺术家，其作品在纳粹时期被认为画风颓废。希尔格鲁伯(Andreas Fritz Hillgruber, 1925—1989)，西德保守派历史学家。1943－1945 年间在德军服役，1945－1948 年间作为战犯囚禁在法国。——译注

② 见 *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*(Cambridge, MA, Harvard University Press)一书中富有启发性的探讨。尤其请参考 Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: Reflections on the Historians Debate*, pp. 108-128。

③ 莫里斯·福里松(Maurice Faurisson 1929—　)，法英混血儿，法国的大屠杀否认者；大卫·欧文(David Irving, 1938—　)，英国人，二战军事史专家，大屠杀否认者。——译注

④ 劳伦斯·兰格(Lawrence Langer)，波士顿西蒙斯学院英语教授，大屠杀研究者。——译注

⑤ 辛德勒的犹太人(Schindler's Jews)是指奥斯卡·辛德勒在大屠杀期间挽救的 1100 位犹太人，托马斯·基尼利(Thomas Keneally, 1935)以此他们的故事为素材写成了小说《辛德勒的方舟》(*Schindler's Ark*, 1982)并获布克奖，史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Spielberg)以此书为基础拍摄了影片《辛德勒的名单》(*Schindler's List*)。——译注

⑥ 普里莫·列维(Primo Levi, 1919—1987)，犹太人，意大利作家、化学家。曾被纳粹逮捕，押往奥斯威辛集中营；《奥斯威辛余生记》(*Survival in Auschwitz*, 1947)，是其自传作品。伊利·威塞尔(Elie Wiesel, 1928—　)，罗马尼亚裔美国作家、演讲家，纳粹集中营的幸存，主要作品《种族灭绝之恶梦》(*Night*, 1958)曾获 1986 年诺贝尔和平奖。——译注

⑦ 阿基里斯、珀涅罗珀、提瑞西阿斯均为《荷马史诗》中的人物。阿基里斯，大家都耳熟能详了。珀涅罗珀是古希腊英奥德修斯的妻子。提瑞西阿

斯是古希腊一位双目失明的预言家。——译注

⑧ Paul Ricoeur, The Memory of Suffering, Figuring the Sacred: Religion, *Narrative and Imagination*, Minneapolis, Fortress Press, 1995, P. 290.

⑨ 转引自 Stephen Feinstein, *Witness and Legacy: Contemporary Art About the Holocaust*, Minneapolis, Lerner Publication Company, 2000, pp. 8-9。又见"历史的面孔"(*Face à l'histoire*)展览所附带的有关再现与记忆历史性的种族灭绝和其他暴行的有用文件出版物，1997 年春，蓬皮杜中心，巴黎。另外可参考 Chris Marker, level Five, 以及历史屠杀和灾难（例如冲绳）记录中问题的电影探索，命名为 *Immemory*(1998)的附带出版物、CD—Rom 和尝试性的艺术展览。

⑩ 阿特·施皮格尔曼(Art Spiegelman,1948—)，瑞典裔美国漫画家，著有图画小说《浩劫余生》(*Maus: A Survivor's Tale — My Father Bleeds History*, 1986)，获普利策特别奖。——译注

⑪ Feinstein, Witness and Legacy, p. 10. 见史蒂芬·范斯坦(Stephen Feinstein)对 Maus 有说服力的辩护，p. 18：

> 当施皮尔格曼描绘浩劫时，他开始关心各种美学方面的因素，这些因素从视觉艺术家的角度来看是很重要的。他越来越关注对基本叙事和连环漫画的视觉因素的解构。怎样才能把一页纸的平面和其他平面联系起来？怎样才能用连环漫画的人工修剪和对图画错觉的运用来篡改事实？……文字和图画在人的大脑中是怎么结合的？在这样一个探索中，艺术家放弃了照片写真、精细的细节和阴影的描绘，而是最终开创了一种独特的还原程序，即将文本还原以适合这个艺术空间。

⑫ Elie Wiesel, *One Generation After*, New York, Avon Books, 1970, p. 15. In Art and Culture After the Holocaust, Auschwitz, *Beginning of a New Era? Eva Fleischner*, KTAV Press, 1974. 这篇文章中，威塞尔显得对叙事证词的作用更是大失所望：

> 战争以后，每个幸存者都被死去的人们问了相同的问题：你能讲述那个故事吗？现在我们得到了它的答案：不能。他们的故事是无法讲述的——将来也一样。讲述的人的话没人听，而人们听到的故事并非他们讲述的那个故事。(p. 404)

特伦斯·德普雷(Terrence Des Pres)作了和威塞尔在《幸存者》中相似的评论:“我们感到被迫去为慰籍的生活观作辩护,到了这种地步,我们往往要否认幸存者的声音。”(*The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, 1974, New York, Pocket Books, 1976, pp. 3-34)而且不管这种直言不讳的评论,德普雷还是和威塞尔一样强调代表那些被遗忘的死者去做证的必要性:

> 无论是谁幸存下来都要担负起代替别人言说的任务。某些人会幸存下来,死亡不是绝对的。这个小小的保证、也是巨大的需求,对于面临灭绝的种族来说是无比重要的。……在幸存者的声音中,死者的呼喊复活了。(pp. 38-40)

记录死者声音相似的道德责任在《艾丽西亚》(*Alicia*)(Alicia Appleman—Jurman, New York, Bantam, 1988)中是显而易见的。感谢我的研究生罗伯特·埃里温(Robert Eriewine)让我注意到这么多这种资料。

⑬ Feinstein, *Witness and Legacy*, p. 19.

⑭ 克劳德·朗兹曼(Claude Lanzmann, 1925—),法国电影人,1985年拍摄了长达9个半小时的电影纪录片《浩劫》(*Shoah*)。——译注

⑮《美丽人生》(*Life is Beautiful*),意大利电影,拍摄于2000年,由罗贝尔托·贝尼尼(Roberto Benigni)自编、自导、自演;《午夜守门人》(*The Night Porter*, 1974),意大利影片,由莉莉安娜·卡瓦尼(Liliana Cavani)导演。——译注

⑯ 特雷布林卡(Treblinka),波兰东部一小村庄,二战期间曾设有纳粹集中营。——译注

⑰ 安妮·弗兰克(1929—1945),犹太少女。1944年8月被捕,并投入集中营,最后被迫害至死。——译注

⑱ Gabriel Schoenfeld, *Death Camps as Kitsch*, The New York Times, 18 March 1999. 又见 Judith Miller, *One, By One, Bye One: Facing the Holocaust*, New York, Simon and Schuster, 1990),

> 这种庸俗化是一种新形式的历史隔欺播痒。像美国这种社会中,公众的关注范围一分一秒中都会改变,而不是一年或十年,一时之潮流与时代的趋势相混淆,一时之感伤代替了远见卓识。这对于高贵的记忆是个很大的威胁。

卡尔·普兰克(Karl Plank)称这种处理大屠杀的窥淫癖方法之"该隐的阐释"，在他看来，这正与见证人真正的阐释相反。他认为，后者试图从内部予以证实，尽管在这种情况下我们甚至必须要提防浅薄或过于草率的证明。"那里发生的事情和这里的是不一样的，不能还原成这里的范畴，也不能用这里的范畴来解释。"(*The Mother of the Wire Fence*: *Inside and Outside the Holocaust*, Louisville, Westminster John Knox Press, 1994, p. 45)。一部最有争议的大屠杀小说式复述，也就是 D. M. Thomas, *The White Hotel* (New York, Viking, 1981)一书，被指责为窥淫的机会主义、窥淫癖的解说。参见玛丽一乔·休斯(Mary—Jo Hughes)内容丰富的文章：Revelations in The White Hotel, Critique, Fall 1985, pp. 37-50.

⑲ Lanzmann, Holocaust: *la representation impossible*, Le Monde, February 1994.

⑳ 有的资料说，这部纪录片长达 9 个半小时，阙疑。见 http://www.answers.com。——译注

㉑ 利奥塔德(Jean—Fran? ois Lyotard, 1924—1998)，法国后现代主义哲学家、文学理论家。——译注

㉒ Jean—Franois Lyotard, *Heidegger and the "Jews"*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1988.

㉓ Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies*, New Haven, Yale University Press, 1991, pp. 97, 129, 138, 148-149, 157-161, 171-175, 182-183, 188-189, 192-193.

㉔ 疑有误。《骗子雅各》(*Jacob's Liar*, 1999)，或译《善意的谎言》，在本书中是 Jacob's Liar，但只有 Jacob the Liar 这部电影。原著为德国作家尤勒克·贝克(Jurek Becker)的小说 *Jakob der Lügner*，出版于 1969。分别于 1975 年和 1999 年拍成电影。后者是都好莱坞电影。——译者

㉕《夜与雾》(*Nuit et brouillard*, 1960)，法国影片，由阿伦·雷奈(Alain Resnais, 1922)拍摄的黑白纪录片，历来被公认是纪录电影杰作，震撼人心的效果远胜《辛德勒的名单》。——译注

㉖ 原文是 doppelgangers，德语词 doppelgängers，指活人的魂魄。——译注

㉗ 浩劫历史基金会(the Shoah History Foundation)内有来自 57 个国家多达 5 万件以上录音录像资料。——译注

㉘《消失的 1945》(*The Last Days*, 1998)是詹姆斯·莫尔(James Moll)执导的纪录片。影片中的五个犹太人均已成为美国公民。——译注

㉙ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony*, New York, Routledge,

1992, pp. 218-219. 劳伦斯·兰格(Lawrence Langer)在《大屠杀的证词》(*Holocaust Testimonies*)中相对于书面的、拍成电影的或重构的证词,为口述的证词做了强有力的辩护。他的基本观点是所有叙事性的重述都很容易改变正在讲述的东西。像夏洛特·德尔博(Charlotte Delbo)、普里莫·列维、让·阿莫里和 伊利·威塞尔等人所写的回忆录与幸存者录音或录像的直接口述证词之间的区别就是后者包括书写的文件(或电影剧本)中无法记录的沉默和手势,而且还包括"最重要的是从文学形式中解放出来的自由以及想创作任何主题的书面叙事作品的人所感恩戴德的前辈先例"——比如年表、情节、描述、对话、道德评价、观点、编辑对回顾的选择或者一个叙述声音的创造。根据兰格的观点,这种声音首先歪曲了被回忆事件的现实性,因为它努力"将自己认识到的顺序强加到那些明显杂乱无章的片断上,无论这种顺序跟回忆和语言从遗忘中抢救出来的顺序是否一致"(p. 41)。基本上,兰格指的是最忠实的见证形式就是认识到叙事性记忆的失败和无用——揭示已死去的过去和活着的现在之间的彻底决裂,即使大量的综合图表化情节安排也无法把它变得连贯或相互连接的某种叙事。简单地说,真正的口头证词是中断的而不是连贯的,它标志着一个无法再现的缺场,是死去的,是不可能用讲述故事来复活或恢复的。最权威的证词就是兰格所谓的"即兴的自我",他们支离破碎的口头证词表现出叙事时间和历史已破裂得无法恢复(pp. 129, 138, 148-149, 157-161, 171-175, 182-183, 188-189, 192-193)。对于兰格,我想说他所谓的"悲痛的"、"羞辱性的"的记忆之最极端的形式也还是叙事性记忆的一种形式,尽管已经根本地发生了变化。在这种记忆中,见证人对他们所承受的现实与现在使用的词汇之间缺乏共同的基础表达出深刻的焦虑(pp. 64, 83, 97)。因为我们只能体验到幸存者叙事的无用和失败,因为无论可能性多小,他们还是在努力地叙述着不能叙述的事情。我并不像兰格和布兰肖特那样称之为"非故事",我认为这是"不可能的故事"——再怎么被截短,不连贯或被解构,毕竟还是个故事。一个残缺不全的故事,仍然是故事。简单地说,并不是每个故事都必须完整一致、具有补偿功能。那只是对叙事的狭隘界定,把它界定成了"快乐结尾"的抚慰作用,还与经典的现实主义小说或民间故事的某种保守传统联系到了一起。大屠杀的证词叙事无疑有着完全不同的顺序,但我坚持认为它们并不代表简单地摈弃叙事性。比如说,如果60万个狱友中只有两个幸存者,但不想讲述他们的故事,无论这种可能性有多么小,那么我们如何能了解到贝尔泽克集中营有过什么样的罪恶呢?

㉚ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony*, p. 219.

㉛ Ibid., p. 224. 请参照汉娜·阿伦特自己对这个证词问题自相矛盾的

态度。一方面，在《极权主义的起源》表现了一种悲观主义观点，纳粹"过激的罪恶"制造了诱人的"遗忘地牢"，任何道德见证人或殉难者都不可能脱身。另一方面，在后来的著作《伊赫曼在耶路撒冷》(*Eichmann in Jerusalem*)一书中，她坚信，总会有某个人在恐怖事件中幸存下来，讲述故事，她总结道，"遗忘的地牢不存在"。克劳迪亚·洛思·皮尔庞特(Claudia Roth Pierpont)对这个问题有过敏锐的讨论，见 Hearts and Minds, *Passionate Minds*, New York, Vintage, pp. 255-256, 280-281。

㉜ 切姆诺(Chelmno)，波兰北部小镇，二战时期，德国纳粹曾在此杀害5千名波兰公民。——译注

㉝ 也可参阅兰格对记忆的不可能性的讨论，见 *Holocaust Testimonies*, pp. 119-120, 158-160。在斯莱伯尼克的证词中书写这种双重禁令——你不能相信它/你必须相信它——弗赖德兰德(Saul Friedlander)不无裨益地强调了某个由间离策略支撑的"叙事性空白"(让无从言表的，依然无从言表)的重要性："现实就在那儿，生硬刻板，透过某个过滤器可以认识到它：记忆的(时间上有距离)、空间错位的、某种叙事空白的过滤器。"(*Probing the Limits of Representation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, pp. 17-18页)这是个非常中肯的评论。

㉞ 似指法国诗人、哲学家、散文家保罗·瓦莱里(Paul Valery, 1871—1945)。二战期间维希亲德法国政府剥夺了他的一切社会职务、学术职务，但他仍活跃在法国文化界，直至去世。——译注

㉟ 大卫·格罗斯曼(David Grossman)，美国电影、电视导演，他导演的最有名的电视剧是《绝望的主妇》(*Desperate Housewives*)。而玛迈克(Mamek)出于何处，不详。——译注

第五章

证词的悖论

The Paradox of Testimony

Five

显然，受害者的历史需要一种记忆的方式，但不是纪念英雄和神明那种仪式化的方式。被征服者的“弱势叙事”(little narratives)与胜利者的“宏大叙事”(Grand Narrative)[1]有着本质上的区别，但在我看来，那些叙事性记忆的“道德家”似乎没有完全认识到，对痛苦的怀念与对光荣的纪念一样需要被感受。从美学(aisthesis-sensation，感觉)上讲，历史性的恐怖和历史性的胜利一样有感染力，一样有冲击性——也许从吸引大众的角度而言，前者更具有震撼力。像《浩劫》那样的影片在演艺影剧院里公演，高层次的电视特别节目在欧洲的第4频道[2]和欧洲电视协会[3]频道或美国的公共广播公司[4]上播出，但这些还远远不够。应该让新一代的人们尽可能多地了解“大屠杀”的历史。这从根本上来说，是一个伦理需求。因此就不难理解美国国家电视台1997年3月作出的决定的重要性：他们打算播映一部生动地反映“大屠杀”事件的影片，因为他们有理由相信，整个美国新一代年轻人对这段历史一无所知。那部被选中的电影在整个美洲大陆的媒体和学校里引发了广泛的讨论，那部影片就是《辛德勒的名单》。这种现象应该会给利奥塔德

和他的追随者所推崇的道德精英主义(无论初衷多好)一些教训吧。

有时,记忆伦理学也要求助于叙事的美学。观赏影片的人不仅要对历史上的恐怖事件有一个清楚的认识;他们也需要身临其境般感受那种受到迫害时的恐惧。保罗·吕格尔说得很对:"小说赋予那些吓坏了的叙事者眼睛,有了这双眼睛,他们可以看,可以哭泣。现在关于大屠杀的文学状态足以证明这一点……可以统计死者人数,或者可以讲述发生受害者身上的故事。"[5]记忆可以传达信息,也可以描述事件;而这种描述就是打动我们的对影像的叙事性使用——因为它恰恰表现了罪恶造成的恐惧所引起的超凡魅力。

这就是为什么在希腊文学中,如果想了解勇敢的美德,应该讲阿基利斯或伊菲吉妮亚[6]的故事;如果要指出恶行的结局,那就说说喀耳刻或是独眼巨人[7]的故事。同样,在《圣经》中,善与恶并不是通过抽象的思辨,而是通过讲述约瑟与其兄弟的故事[8]、摩西和玛门[9]的故事以及耶稣和陷害折磨他的人的故事来阐释。这也同样适用于"大屠杀"事件,虽然这件事情发生在近代,在很多方面来说更

难叙述，尤其叙述时这不仅指一个抽象的数字而是指发生在一个个活生生的人身上的故事。像朱迪思·米勒写得那样："我们必须提醒自己，'大屠杀'并不只是死了六百万，它是死了一个，又一个，又一个。"而只有在"理解开化的人必须保护这一个，又一个，又一个……的基础上，'大屠杀'这个难以理解的事件才具有意义"[10]。故事能使我们体会恐惧。它们会使无可名状的罪行带来的恐惧显得愈发鲜明。

叙事性记忆的关键作用是引起移情，关于这一点，我稍后会加以论述。移情并不是逃避。康德在《判断力的批判》中述及"具有代表性的想法"时，提出移情是可以尽可能多地赢得人们认同感的一种方式——演员和受害者相似——为的是共享道德常识(sensus communis)。通过这一方式，叙述性的想象能够对我们所谓的回忆的准普遍化有所帮助。这样我们自身的记忆，无论是个人的还是群体的，都能与来自不同时空的人交流。吕格尔想表达的也是这个意思，他说："恐怖与不可遗忘的事件紧密相连。它构成了推动受害者历史的最终的伦理动机。奥斯威辛的遇难者是遇难者的最好代

表。”[11]搜索故事时，奥斯威辛是六百万遇难者的代名词，时刻提醒着健忘的我们。像一个大屠杀生还者指出的那样，希特勒计划的本质，在于确保没有一个目击者能够活下来作证，没有一个刽子手敢于承认真相，即使有人出来作证，有人吐露真相也没有一个人会相信他们。[12]所以打击法西斯主义的最好方式就是把这个故事讲出来。

朗兹曼拍摄的斯莱伯尼克的故事证明了那场浩劫无可比拟的独特性，而斯皮尔伯格拍摄的辛德勒的故事侧重于更具代表性的普遍性。在补偿张力中以某种手段结合这两种伦理冲动，毫无疑问，真实性便寓于那种手段中。在这个容易忘却的时代，这正是历史性叙事的实践智慧所需要的——忠实于记忆的独特性与记忆的可传达性之间存在的特有张力。

毋庸置疑，无论是采用虚构还是纪实的方式讲述“大屠杀”的故事，都存在着悖论。就像一位幸存的波兰犹太人在他的书《另一个世界的音乐》中写的那样：

这是无法描述的。因为根本找不到合适

的词句来形容……人们怎么可能描述得出根本不能描述的事情呢？因为根本无词可用。但必须找到适合的词汇……所以每个作者都在自己可能性的范围内、在对事实了解的范围内使用那些“不存在”的词汇。这样的矛盾根本无法避免。[13]

我认为，这种对待不可能叙事的悖论的态度更为可取。相比之下，劳伦斯·兰格有时过于极端地将完全残破的“编年史”与一个完整确定的“历史故事”对立、分裂。[14]这种对立的观点得自于海登·怀特[15]，有趣的是由这一观点可以得出结论：所有的叙事作品最终都与过去的“现实”割裂开来，并且达到某种令人安慰的结局，好像每一个故事都要有一个快乐的结局，像《奥德赛》，或者浪子回头或睡美人的故事。[16]实际上，如果有人怀疑大屠杀只是一个不可恢复的“死掉的历史”，这很明显是暗示，最可信的集中营幸存者应该抗拒叙事净化作用的治疗功能，应该始终维护斯多喀式“分裂的自我”，它被谴责不断重复疏离了的过去，或者像兰格说的那样，“记忆与一个四分五裂的时代的遭遇，正是这些

证词的重大主题之一”[17]。

我觉得这一点很烦琐。现在我十分佩服兰格、朗兹曼和利奥塔德在面对宣扬胜利和英雄的叙事文学世俗潮流时提出的尖锐质询。如果所有的历史故事确实都因线性情节安排、道德化的结尾以及救赎式的补偿受到谴责，我认为这些批评家是正确的。但我不相信事实如此。本书一直探讨的是这样一种叙事形式，它能把自身的中断接受为可能性的保留节目，尤其是在从贝克特到普里莫·列维的后大屠杀与后现代变体中。此外，如果兰格所谓“即兴的”自我，其自身表现为多种独立的分裂自我，是大屠杀幸存者真正所拥有的一切，这样一个见证人怎么能完成所记得的过去，从而能够成为一个有某种叙事性的自我身份和一致性、能够治疗他人、能够行动或宽容他人的道德施为者？[18] 简而言之，我的问题是：一个被宣判为非故事的非自我，即无叙事能力的非自我，真的能摆脱奥斯威辛的阴影吗？

我承认，重新讲述的必要性很明显是不可避免的，同样这也不可能实现的。海伦·班伯[19]二战后曾到过贝尔森[20]，在心理辅导记录中，她恰当地描

述了这一悖论：

> (我)当时常常在一个冰冷的房间中，坐在铺着粗糙毛毯的床上。和(我)交谈的人会突然告诉(我)他们看到过的东西，或是讲述那是怎样一幅情景……最重要的是，有必要告诉你一切，一遍一遍又一遍地讲述。[21]

最终班伯认识到，最重要的就是"倾听和接纳"，就好像那是你经历过的一样。她还认识到，接纳以及证明你随时愿意倾听，这种行为本身就发挥了某种有益的作用。这是一种用眼泪表现但超越了眼泪的哀悼："还没有那么强烈的悲伤，像可怕的火山喷发一样奔涌而出，有点像恐怖事件。"[22]班伯收集的第一手的证词，和劳伦斯·兰格的一样，足以证明大屠杀的故事不会被理解为"战胜敌手"的英雄故事，而是理解为不可能的叙事作品，是那些幸存者为了从死里逃生的情绪中摆脱出来，而要坚持讲述的。

关于贝尔森的戏剧化证词有一段特别形象的记录，是借助一个饱受折磨的孕妇之口说出的。这

出用犹太语表演的戏剧，是由一些生还者为那些重获自由的幸存者表演的。它重现了餐桌上的一家人，观众席是一片寂静：

> 很明显，舞台上的一家人是东正教家庭，紧接着纳粹分子走进来。他们会把母亲拖出去或杀掉，舞台景象紧紧围绕着对母亲的性侵犯和家破人亡的惨剧。关于纳粹的表演非常真实，而且充满暴力。整个剧场都能感受到即将发生的惨剧。我印象中，没有出现一点关于结果的暗示。尽管舞台和表演都很粗糙，但我从未见过比这更有感染力的戏剧了。戏剧虽然粗糙但非常贴近于观众的经历。永远没有掌声。每次都像是一种净化。[8]

亚里士多德会把这种通过同情、恐惧和宣泄达到的净化叫净化作用。而我相信，《辛德勒的名单》以及其他小说或电影中戏剧化的再现，不管是存在缺陷还是失败，也许都会被视为有益的尝试，向后人重现这种净化作用，否则下一代人也许永远也不能想象那种恐怖是什么样的。

我选择那场浩劫作为主要的个案研究，分析历史性叙事，因为它是一个“有限制”的事件，这样就质疑了故事讲述行为的本质、影响力和范围。就像哈贝马斯[24]说的那样：“奥斯威辛改变了历史上延续已久的生命条件的基础。”[25]当那场浩劫质疑某些事件的叙事性时，它同时也号召人们记住那些事件的真相，而如果没有证词叙述，就无法为人们所知。于是一个艰巨的任务就摆到了我们面前：要找到叙述该事件历史的最佳方式，但历史一旦被叙述，就有可能失去那种无法言说的恐怖的特独性。在我看来，根据前文的讨论，叙事必须要注意避免以下几个毛病：

(1) 变成所谓的“主叙事”(Master Narrative)，把所有问题的解释都罗列出来——比如说大屠杀是依照神的旨意做出的牺牲(这是基督教基要派的观点)，一种必要的“最终解决办法”(这是纳粹分子的观点)，或是一种对于布尔什维主义威胁的逻辑回应(这是德国修正主义分子的观点)。

(2) 分裂成一堆相对主义的微观叙事作品的集合

体，有观点认为那场浩劫可以用一千种不同的方法来叙述：亲犹太、亲纳粹、亲共的，等等，你可以自由选择，因为这些语言游戏之间没什么差别（比如西贝尔贝格［Syberberg］的《希特勒：德国的一部电影》［*Hitler: Ein Film aus Deutschland*］）。

(3) 将大屠杀庸俗化，使之沦为窥淫癖表演或是粗制滥造的作品（比如D. M. 托马斯的《白色宾馆》、卡瓦尼的《午夜守门人》、关于大屠杀事件的连续剧以及某些感觉论者的回忆录）。

(4) 与(3)相反，将这个事件还原为对崇高的狂热崇拜：一个与众不同、毫无可比性的目标，逃避所有历史性的再现；或是过于畸形，最多只能在少数美学试验中隐晦地反应（比如说保罗·策兰的后期作品以及精英先锋作品展）。

(5) 后现代的观点也有相似的问题，他们认为有关那些浩劫的叙述作品，和其他叙事作品一样，限定在语言的"自我指涉"之上，无法对除叙事文本自身以外的任何现实做出真实性的认证。鲍德里亚把这称为"不指涉性"。

(6) 以某种公认的"科学的""客观事实"的名义，把

证词叙事完全消灭。比如某些虚无主义者和实证主义历史学家。

(7) 以完全沉默的名义还定叙事。就像阿多诺夸张的说法“奥斯威辛之后还有谁写诗?”或是利奥塔德将大屠杀比作一场可怕的地震,毁坏了所有记录的工具。[26]

总之,我们担负着双重责任——叙述这一事件同时尊重它与其他时间显而易见的不同之处。那场浩劫是记忆政治学与再现美学在批评方式上的汇合之处。它向我们提出了一个中心问题:我们如何从多重单一证词的微观叙述过渡到准普遍性的叙述作品,它能为大多数人所真正接受,而不是服从由于某种绝对科学的一致性幻象。为了推动这一过渡,我认为我们需要树立自由公开讨论的伦理观:哈贝马斯和阿佩尔提出的那种话语伦理学,它能够探求具有历史真实性的叙述作品的必要条件——比如各种记忆的一致性、证词的连贯性、见证人的可信性、对指涉证据的确认、公众真实性声明的认可、叙事体裁是否恰当、记录是否有效、对正义的确认是否具有道德说服力,等等——当然,要

清楚知道上述任何一个单独作为标准都是不够充分的。如果没有这样一种由公众讨论来确定证词的有效性，就很难避开两种极端：(a)教条的现实主义(它就是那样出现)或是(b)怀疑论的相对主义(没有人能证明它曾经发生过)。

因此，我得出结论，叙事性记忆能够帮助我们如实地再现过去，或者按照可能的状态创造过去。对于小说而言，再创造的作用是最关键的，即使在《战争与和平》这样的历史小说中也是如此。但是涉及心理疗法和历史性证词时，比如多拉和辛德勒的证词，我一直认为，忠于史实的回忆应当摆在首位。我认为区分这两种相互独立又时有交叉的功能在伦理学上有很重要的意义。这样就可辨别何时该记住，何时该遗忘。又或更确切地说，我们应该记住多少，忘却多少。有些时候、有些地方，比如北爱尔兰、波斯尼亚、卢旺达，放开历史很重要，要记得尼采的忠告，"主动忘却"过去，为的是克服仇恨和报复的欲望。在这种时候我们应当抵制狂热的纪念活动，牢记布赖恩·弗莱尔[②]的格言："要记住所有事情，就是一种疯狂。"但对于另一些时间，另一些地点——奥斯威辛就是最好的例子——牢

记历史很重要，这样我们才能表现出对逝者的尊重，保证此类事件不再重演。[28]

［陈蕴琦 译 王广州 校］

注释：

① “宏大叙事”这一术语是让-弗朗索瓦·利奥塔《后现代条件》(*The Postmodern Condition*, 1984)一书中提出的。也称作“主叙事”，通过掩饰发生在社会的历史中各种各样的论战、争论，以表现连贯性。这类叙事的实例就是基督教、启蒙运动、资本主义和马克思主义。宏大叙事是一种提供框架的元叙事。宏大叙事丧失可信度而弱势叙事却得以蓬勃发展，此时，便宣布了后现代主义的到来。——译注

② 第4频道，是英国的公共电视台，是英国第4频道电视公司旗下机构。——译注

③ 欧洲电视协会(Arte, Association Relative à la Télévision Européenne, Association Relative to the European Television)是个法德电视网络，旨在提高与世界文化艺术相关的节目质量。——译注

④ 公共广播公司，英文缩写PBS，全称Public Broadcasting Service，建于1969年。所播出的最有名节目是《芝麻街》(*Sesame Street*)。——译注

⑤ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3, p. 188. Adam Phillips, Depression, *On Flirtation*, pp. 86-87. 在这里，菲利普斯引用了贝特尔海姆的一个有趣的观点：“那些能从死亡集中营中生还的，是面对这种恐怖时那些最能保持沉默、最能麻痹自己、最能控制自己的感受力、再现力或想象力的人们。”但他同时补充道：“但如果是我们自身的破坏性导致我们不能言语，那就危险了，我们的沉默可能会使自己更加具有破坏性，尤其可能毁灭自己。”(p. 87)策兰(Celan)以闪烁其词的诗化证词描述那场浩劫，也反映了同样的顾虑。他作品的独特风格和隐晦难解公然挑衅了那些试图使该事件具体化或庸俗化的倾向，可以说，这样做也容易丧失读者。

⑥ 伊菲吉妮亚(Iphigenia)，特洛伊战争中，希腊军队的统帅阿伽门农之女。阿伽门农欲求风，拿她献祭，伊菲吉妮亚被阿耳忒弥斯救下，后成为她的祭司。——译注

⑦ 喀耳刻(Circe),《奥德赛》中的女巫,可以把人变成其他动物;独眼巨人(Cyclops),或译塞克洛普斯,居住在西西里岛上,共有三位,他们专门为宙斯打造闪电。——译注

⑧ 约瑟的故事见于《圣经·创世记》第30章到第50章。约瑟为雅各与拉结的儿子。——译注

⑨ 摩西的故事主要见于《圣经·出埃及记》。而玛门是《新约》里说的贪欲之神,在《马太福音》第六章和《路加福音》第16章曾提到过。——译注

⑩ Miller, *One, By One, By One*, p. 287.

⑪ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3, p. 186.

⑫ Szymon Laks, *Music of Another World*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 5.

⑬ Szymon Laks, *Music of Another World*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 5.

⑭ Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies*, pp. 110f.

⑮ 海登·怀特(Hayden White, 1928—),美国历史学家,加利福尼亚大学圣克鲁斯分校的退休教授,斯坦福大学比较文学教授,代表作《元历史:19世纪欧洲的历史性想象力》(*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973)。——译注

⑯ Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies*, pp. 110f.

⑰ Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies*, pp. 119-120, 173.

⑱ Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies*, pp. 157-161. 兰格自己似乎要提出对这个困境的某种解决方法,因为他明确区分了故事的连接功能与情节的分离功能,并作了下面的论述:

> 一般说来,我们需要回忆这一过程,通过恢复影象和情节,重现过去。先前的受害者做证时再次遭遇大屠杀的现实,但他们会常常发现……为了向我们揭示他们所知道的一切的那种"有意识的记忆"与被从未远离他们的时刻或事件"困扰的"感觉之间互不关联。这迫使我们改变了对证词的传统观念。证词的传统往往假定一个编年或次序,也假定了在时空上要回到先前、不同于现在的时期和地点。(pp. 174-175)

兰格接着解释道:

> 有两个时钟统辖着大屠杀证词所展现的场景。一个是时间之钟(咔哒咔哒地从当时走到现在),另一个是空间之钟(从这里开始又回到

这里)。这两个时钟可以让我们的想象力对两股记忆中的经验之流更加敏感。一个源源不断地从过去流到现在。另一个却是曲曲弯弯,有岩石有急流,需要付出很大的努力才能跟得上它的流向。大脑需要恢复到安静稳定的状态,而这样的流向却阻碍了这个过程。

用文学术语来讲,这就转变成了故事与情节之间的张力。故事是编年体的,从"我被捕"到"我被解放";而情节则揭露了见证人被突发事件和细节"困住",那些突发事件和细节存在于创伤之中,而且抵制正常的时间性。"到达奥斯威辛"这一概念既指一个时间性的、历史性的事件,又是指心理学的、与时间无关的事件。它是"可以讲述的,而且被当作故事和情节来讲述"。或者按兰格的说法,故事允许我们"经过此地,走出此地",情节反而

停住了编年的时钟,把这一刻永远地固定在记忆之中……无论时间如何变幻,这段记忆不会改变。故事讲下去能给人带来安慰,而展开的情节却引起了痛苦。就像见证人者一样,我们要努力让这两者同步:当这证明根本不可能时,最不确定的挑战就出现了。

⑲ 海伦·班伯(Helen Bamber,1925—),酷刑受害者康复医学基金会的心理治疗医生。——译注

⑳ 贝尔森(Belsen),德国北部汉诺威北面的一个村子,二战期间纳粹集中营曾设在此地。——译注

㉑ Helen Bamber, *Good Listener*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1998, pp. 88-89.

㉒ Helen Bamber, *Good Listener*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1998, pp. 88-89.

㉓ Helen Bamber, *Good Listener*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1998, p. 105.

㉔ 于尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas,1929—),德国哲学家,主要著作有《交际行为理论》(*Theory of Communicative Action*, 1985, 1987)。——译注

㉕ 转引自 Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, p. 3。

㉖ 转引自 Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, pp. 5-6, *96, 177, 207, 320-325*。

㉗ 布赖恩·弗莱尔(Brian Friel,1929—),爱尔兰戏剧家、短篇小说作家。——译注

㉘ Ricoeur, *the Memory of Suffering*, p. 290,

我们必须牢记,因为记忆是一种道德责任。我们感激受害者。而报答他们最基本的方式就是讲述并重述奥斯维辛发生的事……通过记忆和讲述,我们不仅可以防止我们的健忘,避免让受害者再次受害,还可以防止他们的生命故事越传越粗俗……在必要时可以防止此类事件再次发生。

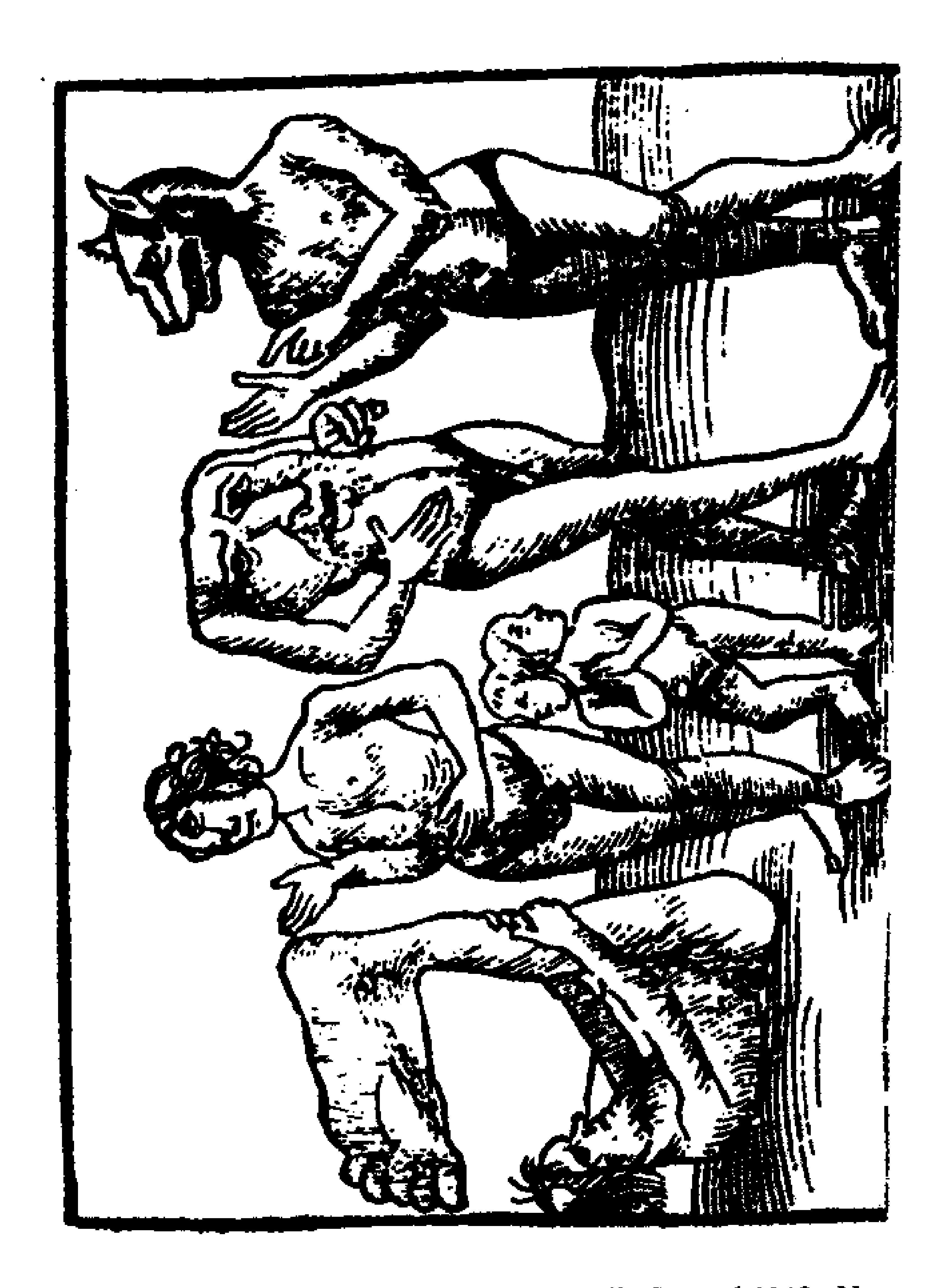


图1:异乡人总被画成怪物。(James Axtell, Beyond 1942, New York, Oxford University Press, 1992)

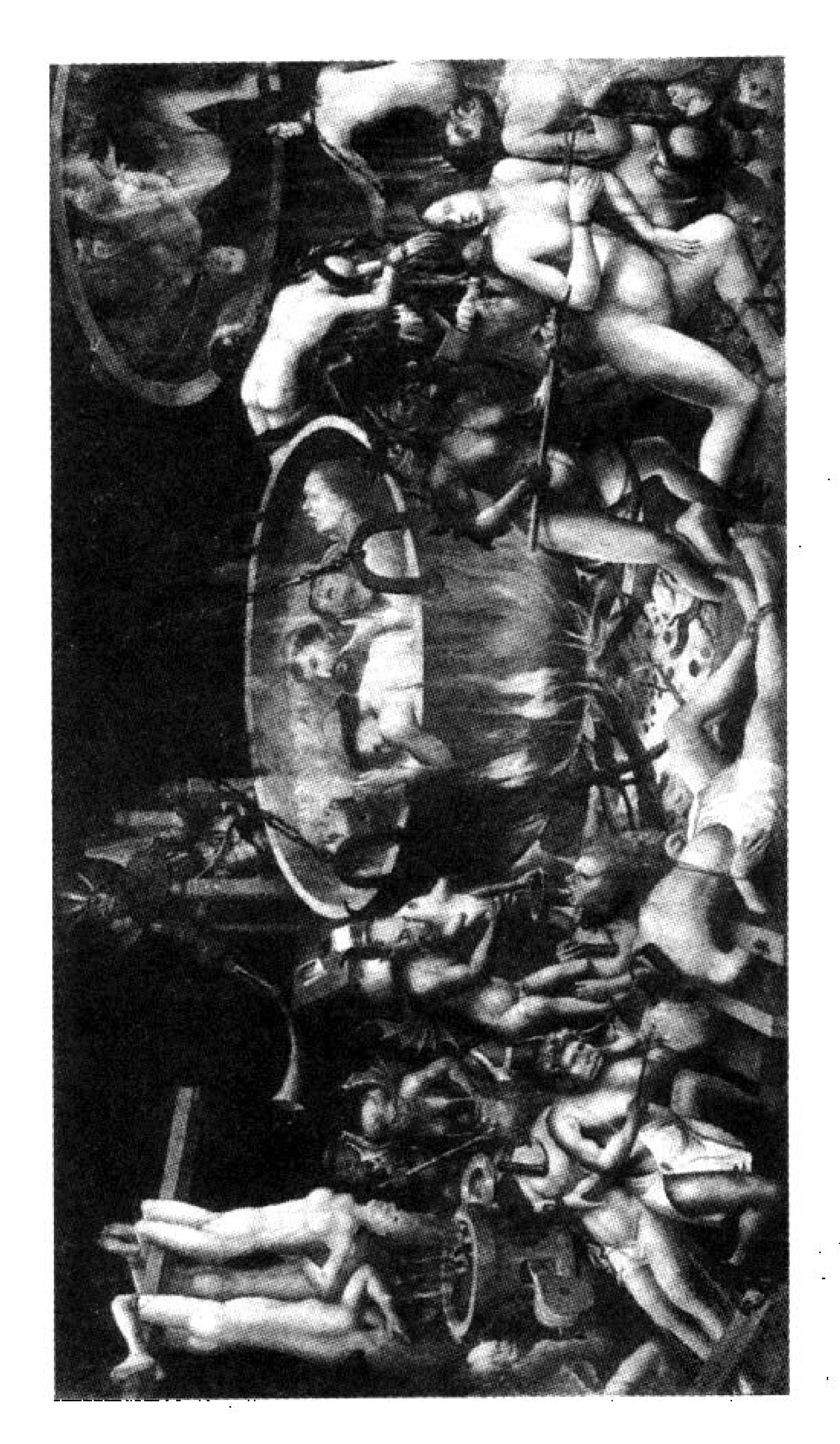
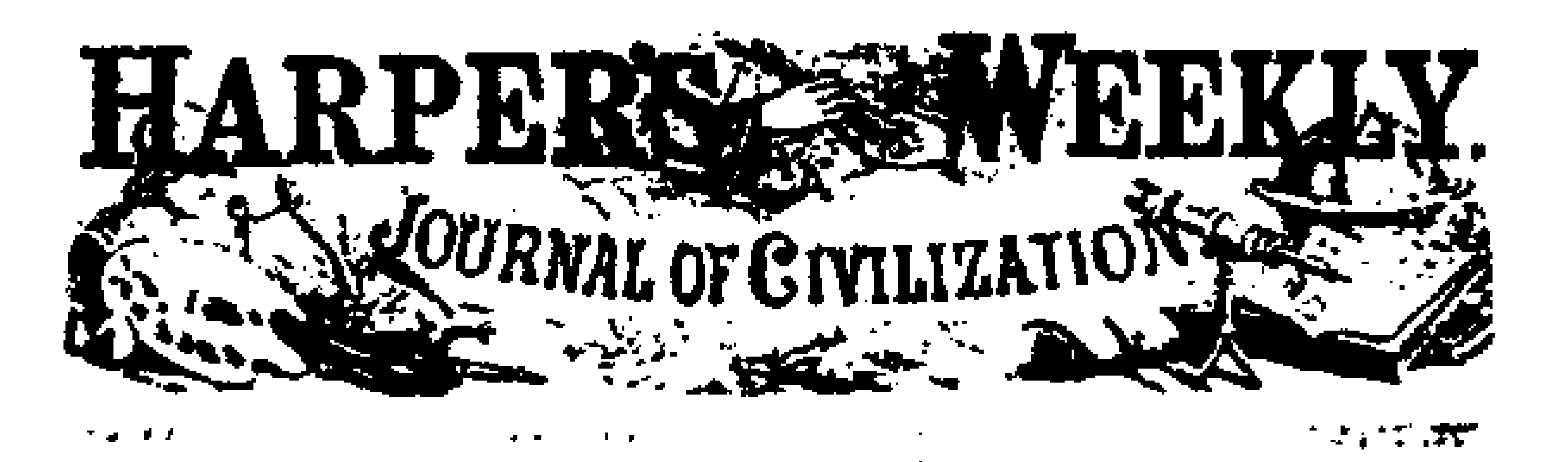


图 2:美国土著被妖魔化为野蛮动物,需要欧洲来的清教徒来拯救。(School,Poruguese Hell,16 世纪,Museu Uaeional de Arte Antiga,Lisbon.)



图 3:把爱尔兰画成背信弃义的野蛮人。这种典型的漫画常常出在英国的通俗杂志中,像《笨拙》(*Punch*)。(John Tenniel, Two Forces, 第一次发表于 *Punch*,29 October, 1881.)



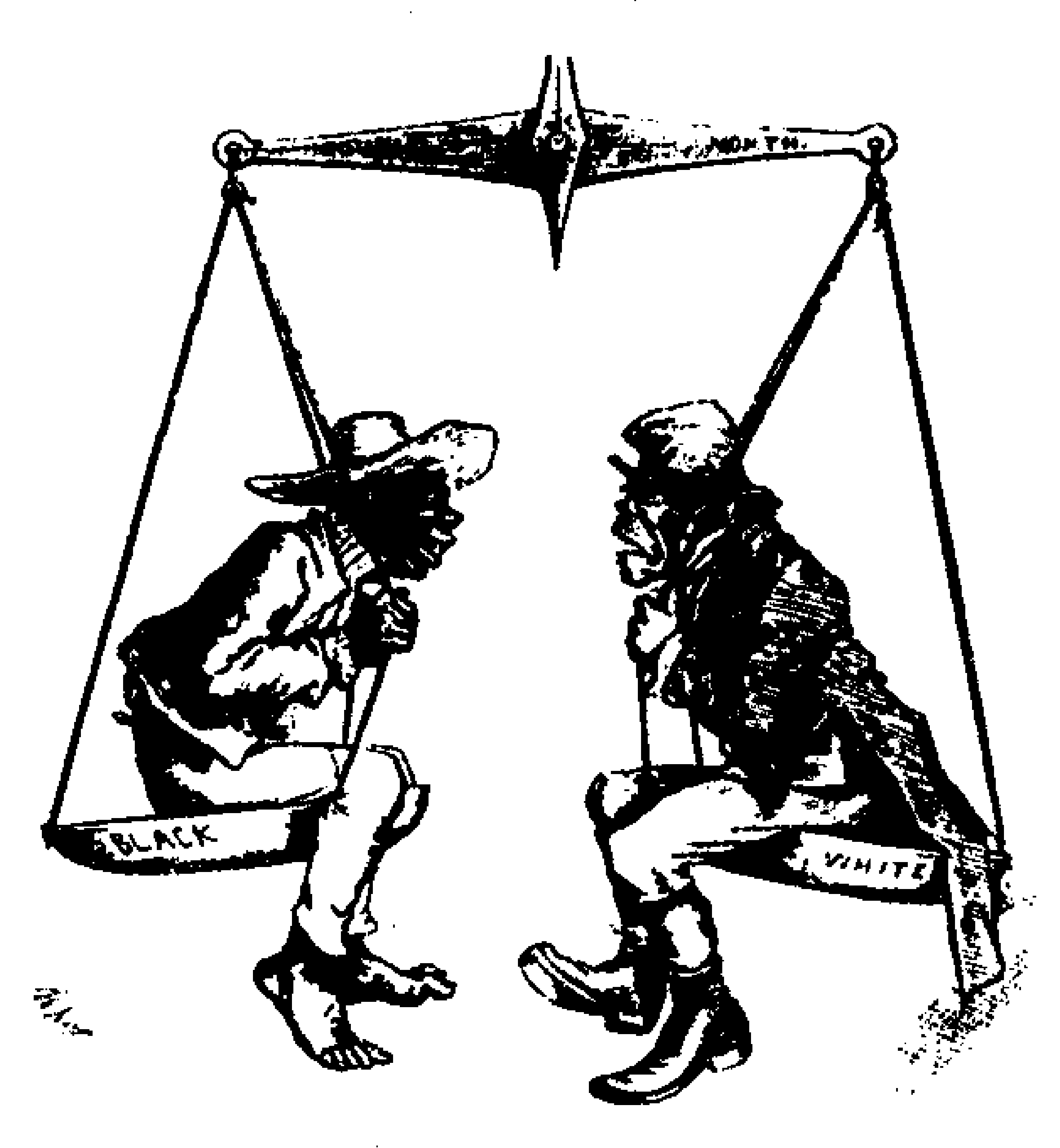


图 4:黑奴与像猿一样的爱尔兰移民曾一度被描绘为同样威胁着清教徒的新世界。(The Ignorant Vote: Honors are Easy, Harper's Weekly, December 1876.)



图 5:美国上尉提醒美国人,入侵的外国人可能是任何地方的任何人。(Captain America, vol. 3, issue 6, June 1998.)

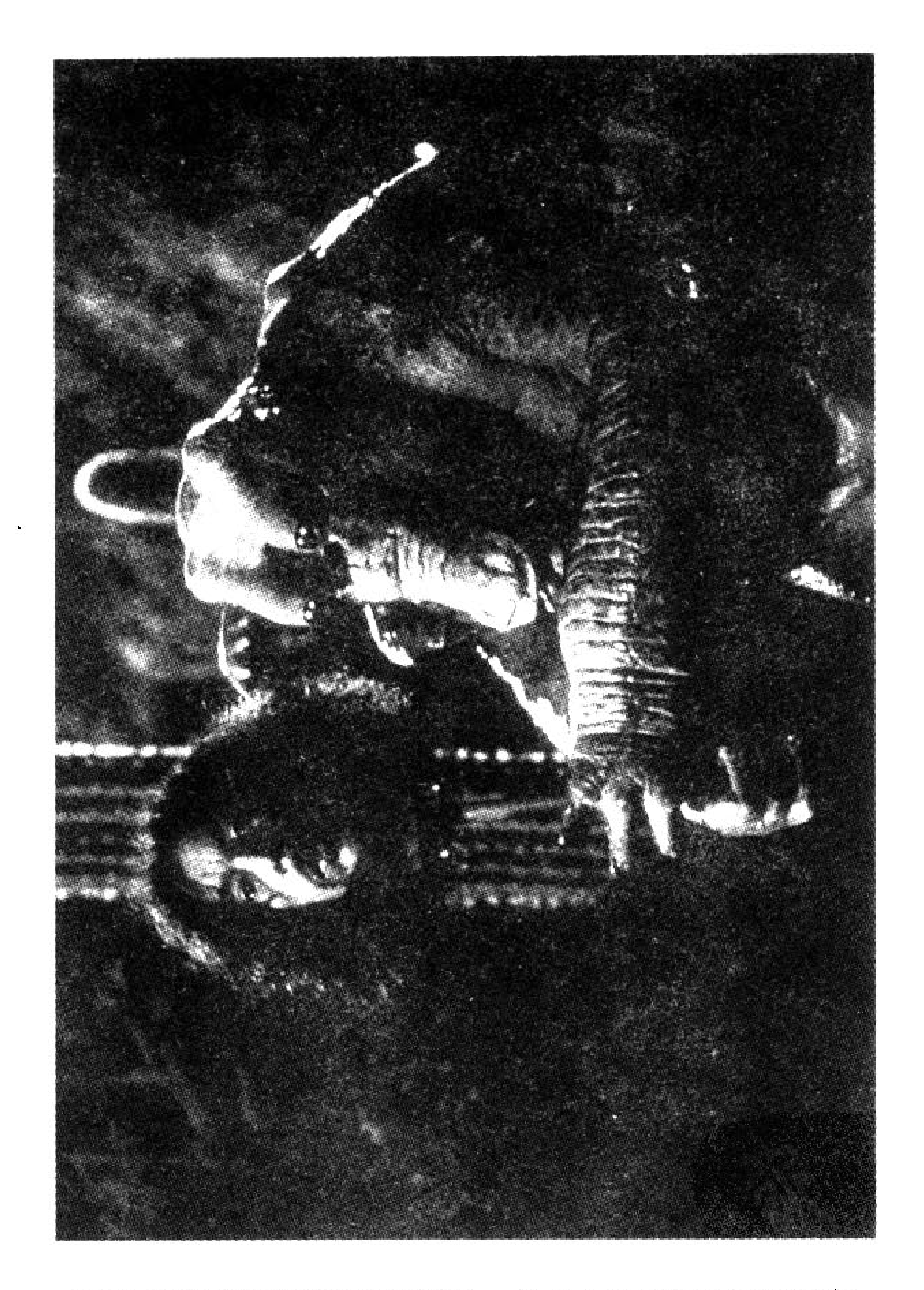


图6:《黑超特警》里开始的镜头。外星人扮作跨越墨西哥与美国边界的非法移民。(*Men in Black*, Amblin Enterntainment-Columbia Tristar. Reproduced by kind permission of Ronald Grant Archives.)

第三部分

民族叙事作品：罗马、不列颠、美国

Part Three

National Narratives: Rome, Britain, America

第六章 导言

Introduction Six

提高自己的出身可以采取暴力的形式，因为人们希望有个敌人；而当敌人不再是共产主义时，那么敌人就会是其他的……替罪羔羊，其他国家，其他种族群体。

茱丽娅·克里斯蒂娃[1]

历史性群体是由他们向自己和别人讲述的故事构成的。因此当代历史学家对那些记录其祖先的历史性文字的订正就显得十分重要。这在英国一爱尔兰关系的“新历史”上得到验证(1798,饥荒,1916,1969),同样,在法国和美国针对各自民族解放战争的辩论上也得到证实。但是关于历史性修改和再创造问题必须追溯到西方文明的源头和两大古文化的创世神话上:古希腊罗马神话和《圣经》。二者都为我们提供了将国家作为叙述对象的经典例证。

古希腊人和罗马人十分信奉赫西奥德、荷马、维吉尔等诗人笔下的神祇和英雄的神话传说;而以色列人的信仰则依托于《创世记》、《出埃及记》、《列王记》等“启示性”叙事作品,这些故事在后世讲述并重新阐释(使得犹太教成为出类拔萃“圣经文化”)。另外,圣经故事在回忆古代的事件时加入了以未来为导向或末世论的维度。托马斯·曼在他的《约瑟和他的兄弟们》[②]一书中很好地阐释了叙述的历史性意义。他这样描述雅各指导弟弟他玛希伯来人叙述故事时的习惯:

> "很久很久以前……"余音未落，雅各的声音已经颤抖……因为这些是关于上帝的故事，讲述时要神圣而庄严。现在可以确定，他玛那正在侧耳倾听的灵魂不仅仅充满着历史，即与"很久很久以前"相互交叠的时间、冠于时间之上"以前"，还充满着"有一天"。"有一天"这是个表示范围的词，它具有两面性。一方面，它面向后方，那闪烁庄严神圣之光的远方；另一方面，它又面向前方，那前方、那遥不可及的空间。前方和后方一样庄严肃穆，因为前方预示着未来，而后方代表着过去……（雅各）所讲的所有创世故事里蕴含着应许的因素（promise），所以，不预示未来就无法讲述故事。[3]

基督教重新设置了这个叙述传统，即由四个福音传道者的四种证词构成的福音书。其中的一个福音传道者路加清楚地告诉我们在传播弥赛亚的记忆时叙述性的重要角色：

> 提阿非罗大人哪，有好些人提笔作书，述说在我们中间所成就的事，是照传道的人，从

起初亲眼看见，又传给我们的。这些事我既从起头都详细考察了，就定意要按着次序写给你，使你知道所学之道都是确实的。

（《路加福音》1：1-4）

另外，正因为故事都是以同样的方式源于这样一些故事，历史性群体最终担负着塑造或再造自身身份的职责。随历史时间的流逝，人们不可能一成不变——因此就不能完全信任一个人的应许和约定——除非他依稀记得自己从何而来、又怎样变成为今天的样子。这样说来，身份就是记忆。正如黑格尔所说的，das Wesen ist das Gewesene，即“现在就是从过去发展而来的”。或者更简单地说，过去永远在场。

但是，在每一种文化都认识到随时间的流逝而保持一致性的重要性，人们也担负起创新的责任。用托马斯·曼的隐喻来讲，“有一天”这种叙事法则有着两幅面孔。因为，一旦一个人认识到他的身份就其特征而言基本上只是叙事的，那么，他就会从集体记忆的根源上发现不可根除的开放性和不确

定性。每个民族都发现他们根本就只是一个"想象中的群体"(用贝内迪克特·安德森的话来说),也就是说,只是一次次被重新创造、被重新建构的叙事性建构。这样的发现有一个好处,那就是人们不会犯从字面上来认识自己的错误,也不会犯假定自己继承来的身份不言自明的错误。这就是为什么我认为一个民族的排外情绪或岛民思想可以通过自己的叙事才能改换角度想象——通过自己或别人的眼光加以抵制。

问题不在于每个群体都会把自己建构为一个故事,而在于人们忘记了自己曾经这样做过。一旦一个民族忘记了自己叙事起源,就会十分危险。忘却自我是那些对自己的身份想当然的群体所患的一个顽疾——或者就像一个过分自恋的孩子,认为自己是世界的中心,因此可以肆意地伤害他人。这种情况发生时,这个民族就会凝结为一个可怕的权力意志。其结果就是极权主义、法西斯主义和狂热主义盛行。这些政治上的病态都有着相同的擦除症状:即否定每个民族都诞生于某种叙事。正如阿多诺的格言所说:"所有将概念具体化的做法就是忘却行为。"这就是为什么在民族冲突中很有可能

通过冲突双方交换叙事性记忆来解决，比如阿拉伯和以色列、民族主义者和联合主义者、塞尔维亚人和克罗地亚人、图西人和胡图人。因为这种互相竞争的故事进行的这类相互转变，最终可以让敌对双方换一种眼光相互认识。

如果参战国能承认自己和对方的叙述身份，那么他们也许就能够用新的方法想象自己。那么被封锁而且固定下来的记忆，虽然曾陷入难以自抑的重复与怨恨之中，也能获得自由，以新的方式记住过去；历史上的敌人把对手看成是自己的镜像。只有通过这种释放记忆的方法，真正的宽恕才能将具体化的过去释放进未来之中。有效的忘却不是来自忘却，而是来自感恩死者的不同方式，这就要求我们以全新的方式来重新创造自己。任何和平与正义的法庭的恰当角色不是要消除犯罪的记忆，而是要重新讲述这些罪过，以这样的方式，我们才能更自由地消除犯罪所积累下的过失。“宽恕是一种记忆治疗办法，是哀悼的终结。记忆从罪愆的负累中解放出来，建树更大的事业。宽恕使记忆拥有未来。”[4]因此可以说，赦免是“批判性记忆”的必然结果，因为批判性记忆是与“重复性记忆”相对立的。

这里需要特别谨慎。诚实这种品质在这种批判性记忆游戏中无足轻重。只有那些做过"完全恢复"过去的叙述的人才真正有资格释放记忆——公正地宽恕和忘却。叙述性记忆绝不像孩童那般是天真无知,因为故事从来都不是那么单纯。每次重述历史都是一场无休止的阐释纷争。意义相互竞争的战场。为什么?因为每个历史都是以某个视角怀着某种特定的偏见来讲述的(依据伽达默尔的解释)。叙事性的回忆,我再强调一次,并不永远站在天使的一边。它能很容易走向开放性和宽容,同样也很容易带来错误的意识和意识形态的伪装。毫无疑问的是,这种曲解的力量并未得到当代大多数倡导叙述伦理学的人士的重视,比如麦金太尔、努斯鲍姆、布斯,他们往往忽视了对以批判猜疑为特点的阐释学需求。但是这也同样被尼采《不合时宜的考察》第二部的某些后现代信徒所忽视。他们认为"主动地忘记过去"就已经足够了。他们认为他们有权利忘记历史,这些人最终可能会被历史所忘却。

[叶少婷 译 王广州 校]

注释:

① Julia Kristeva, Strangers to Ourselves: The Hope of the Singular, Richard Kearney ed., *States of Mind: Dialogue with Contemporary Thinkers*, New York, New York University Press, 1995, p. 9. 同一段对话的后文中,克里斯蒂娃指出:

> *我们必须认真对待身份欲望的暴力。例如,当一个人声称他或她是X人或Y人时,似乎非常值得赞扬,是极强的身份认同需求。但千万不能忘记欲望背后的暴力……会引起同族仇杀。所以我们不仅需要认识人类的手足情谊,还需要无论在教学还是治疗上认识我们内心中的自杀情绪和暴力倾向。*(p. 12)

茱丽娅·克里斯蒂娃(Julia Kristeva, 1942—)保加利亚裔法国语言学家、心理分析专家,女性主义作家。巴黎第七大学语言学教授。——译注

② 托马斯·曼(Thomas Mann, 1875—1955),德国作家,1929年诺贝尔文学奖的得主,代表作《魔山》(*The Magic Mountain*, 1924)。——译注

③ Thomas Mann, *Joseph and his Brothers*, 4 vols., trans. H. Lowe-Porter, New York, Knopf, 1948, pp. 1026-1028. 这种讲述和重述《创世记》等建立家园的故事的宗教需求包括《圣经》本身到一个后来产生的完整的神学与文学重述的历史。《圣经》包括了希伯来人与基督教对起源类型学叙事作品的不断重述,诺思洛普·弗莱(Northrop Frye)在《伟大的符码》(*The Great Code*)一书中予以娴熟机敏的分析,而完整的神学与文学重述史包括从弥尔顿(John Milton)和托马斯·曼以降以最新的电脑网络叙事,即一个非常流行的、吸引全球数百万观众的网络版视频系列,《新世纪福音战士》(*Neon Genesis Evangelion: The Gospel of the New Century*)。托尔金指出这些天国降临的故事可以经久不衰是因为它们表现了创世福音的原型,而每一次叙事性重述在某种意义上都是一次亚创造(subcreation)。他更加具体地宣称:

> *《圣记》包含着一个神话,或者是一个更大类型的故事,它囊括了神话故事所有要素。它们创造出许多特别有艺术性、美丽而又感人的奇迹。完美自足的重要性中包含着"神话色彩"……但是这个故事进入历史之中,进入到最原初的世界之中;对亚当创造的需求和期望被视为完*

成创世过程的一个部分……欢乐贯穿这个故事的始终，它很好地保持了“现实的内在连贯性”。没有一个讲述的故事会使人们纠缠于它的真实性，也没有一个故事因其自身的精彩让那些疑虑重重的人当了真。因为这故事的艺术性拥有原初艺术即创世的最高最令人信服的语气……上帝是天使与人的主，也是精灵的主。传说和历史在此交汇、融合。

每位可信的故事讲述者的希望，托尔金总结道，就是通过“幻想，他可以实正帮助添枝加叶与多重地丰富创世神话”。简言之，所有伟大的故事都预先塑造创世神话。见 *On Fairy-Stories*, pp. 88-89。从荣格、冯弗朗兹到坎贝尔、伊利亚德等许多资深的心理学家也持有相同的观点。只不过对于他们来说，基本的叙事作品不是那么具有《圣经》和基督教的性质，不像集体无意识的原型表现那样。这集体无意识是通过对神话学、人类学、神学以及从古至今的文学的分析揭示出来的。

④ Ricoeur, Memory-Forgetfulness-History, *ZIF*, vol. 2, Universität Bielefeld, 1995, pp. 12-13. 也可见吕格尔在“尴尬的记忆”(la mémoire empêchée)里的讨论，以及在《记忆，历史，遗忘》(*La Memoire, L'histoire, L'oubli*)中提到的宽恕和赦免的治疗作用。

第七章

罗马的建国神话：埃涅阿斯和罗穆卢斯

Roman Foundation Myths:
Aeneans and Romulus

Seven

就像世界上大多数的文明一样，古罗马文明也建立在故事传说之上。用本雅明的话来说，每一份有关文明的记载都是一则讲述蛮荒时代的故事，想起这句话，我们在此又一次对最具影响力的古罗马早期神话投以猜疑的目光。在神话中，古罗马建立在美神和胜利之神之间完美的婚姻之上。美神维纳斯（Venus）是埃涅阿斯（Aeneas）的母亲；胜利之神玛尔斯（Mars）是罗穆卢斯（Romulus）的父亲。神圣地结合一起的这两位神祇被奥古斯都供奉在罗马的万神殿里；而他们各自的子嗣，埃涅阿斯和罗穆卢斯，则成为这个新帝国最受敬畏英雄。但是如果我们更加仔细地推敲埃涅阿斯和罗穆卢斯的故事，我们便会在他们官方的神坛下发现暴力起源的痕迹。

埃涅阿斯的母亲维纳斯，出生于克罗诺斯（Cronus）被阉割后阳具的血液中。埃涅阿斯受到父亲安喀塞斯（Anchises）孝行孝道的熏染，在特洛伊战争中背负父亲逃出熊熊燃烧的特洛伊城，而抛弃了他所挚爱的迦太基女王黛朵（Dido），她不堪被弃而自杀。虚构的神话故事中掺杂着少许历史事实（res gestae），维吉尔（Virgil）为罗马的诞生书写

了一个美好的故事——一个隐去血腥和背叛的次要情节,突显神意不可违背这一主要情节的故事。也许那些将城市建立在台伯河上的早期罗马人的确是跋山涉水,从爱琴海东岸的达达尼尔海峡以南那座城墙环绕的特洛伊远道而来的。但如果像埃涅阿斯一样的特洛伊人建立了古罗马,确有其历史的可能性,那么他们一定不会是女神维纳斯的后裔,也不会是在海神尼普顿(Neptune)的预言和太阳神阿波罗的意志指引下才来到意大利的。

简言之,维吉尔奇幻的叙事作品是试图把故事和历史结合起来,从而表明罗马的建立与神祇庇佑的天国秩序与宗族事件的时间秩序紊和。而这种混合了幻想和事实的叙述基本上所要证明的是伟大的奥古斯都帝国的建立无论在史实上还是在神学上都是不可避免的。

海登·怀特确定了历史和虚构完美交织背后的根本原因。他把"故事"定义为"从未被加工的历史记载中选取材料并予以安排,以润色该历史记载,使之更易为特定受众所理解"的过程。[①]所谓的"编年史"是按照事件发生的顺序进行记录,而"故事"则是往原本毫无目的的编年表中加入具体的观

点和意图。故事提倡情节的一致性——换句话说，故事力求把杂乱无章的事件安排为开头、中间、结尾(虽然不一定都按照这样的顺序)。当一些事件被归为开头，一些被归为过渡，一些被归为结尾时，编年史就变成了故事。情节就由原先按顺序发生的连续事件变成了按照特定的设计展开的叙述——不论这样的叙述多么奇幻。出于某些原因，人们从一开始就需要这样的情节和目的。罗马人也不例外。

罗穆卢斯的出生更加含糊其辞。古罗马建立之前，两兄弟尚未长大成人，亏得有神祇和一匹母狼的保护，二人在荒野中奇迹般地生存下来，表面上看，这个叙事作品似乎与两兄弟的故事相关，但还有一个更令人沮丧的内情。罗穆卢斯和他的兄弟是其母亲雷亚·西尔维亚被玛尔斯强暴后所生。暴力的本源在罗穆卢斯最终杀死双胞胎兄弟这一事件中得到了折射。在辉煌的神话背后激荡着血雨腥风的从属神话。好像神话所展现的是一个既崇高又幽深的双层故事。

根据帕斯卡尔·吉尼亚尔(Pascale Guignard)和其他评论家的研究，两个建国神话都来源于罗马

人驱逐并消灭伊特鲁里亚"他者"的史实。因此建国故事成为了一个幌子,掩盖了最初血腥的历史记忆,取而代之的是神的谱系(玛尔斯和维纳斯)以及勇武的祖先(埃涅阿斯和罗穆卢斯)。

这样,罗马人就重复了古希腊人的做法,将世界划分为"人类"和"野蛮人"两个群体。总之,这种将人类分为纯洁和不纯洁的二元划分,总是和暴力驱逐与肃清对立等受压抑的"原始画面"辩证地联系在一起。另外,早期酒神节仪式由希腊传入罗马,这至少在象征性的无意识层面上反映了看似文明的表面之下隐藏着原始杀戮的踪迹。正如欧里庇里斯《酒神的女祭司》中所说的那样,这座城市是在宰杀献祭的代罪羔羊的基础上建立起来的。代罪羔羊将群体的内部暴力事件揽在身上,从而带来最初的和平时刻。这就是在献祭品以后,能够使对得救群体的预言最终得以实现的保证。献祭品在人们的追思中得到纪念,是它首先救赎了人类。

欧里庇里斯戏剧性的叙述将酒神节上女祭司们对狄俄尼索斯的暴力屠杀和彭透斯国王被其母徒手撕裂生吞致死的故事联系起来。对酒神节仪式的说明常常伴有放荡狂饮和佩戴动物面具场景

的描述——这是另外一些关于古老的伊特普里亚人,即所谓"他者"的残存记忆。伊特普里亚人被罗马人击溃驱逐,但却从未从罗马人的潜意识中消失。特别是还有件奇闻逸事:公元 401 年,外来人入侵罗马,有两匹狼攻击当时的皇帝,而人们在狼的尾巴上发现了两只人手。这被视为"他者"的回归。伊特普里亚狼哺育了罗穆卢斯和瑞摩斯,它们重返这个将其抛弃的帝国。[②]

对于罗马人以及世界上主要的帝国和民族来说,创造神话的最初用意是为人们创造一个"原有身份"。人们认为,源起神话的仪式性讲述可以借助在时间诞生之时发生的某个远古事件——那时候(in illo tempore)——来修复现在的框架并唤醒原初感和归属感。这类创世叙事往往与故土或发祥地的传说有关,作为具有强烈感染力的象征,用以重新激活"已故先辈"的力量,用以建立起一种传统永恒延续的坚定信念。如果这种信念得以保存,那么这些起源说便成为保持国家独立自主的民族神话。

因此,神话要传达某种原初的力量,在某种程度上神话叙述的是一个神圣的历史,即,超越人类、

超越时间的主显。人们公认,这事发生在创世的神圣时刻。神话性叙事作品往往成为一种典范,可以不断重复,它成为解释并使当今人类活动合法化的范例。“通过模仿神话传说中神祇和英雄的行为,”莫西亚·伊利亚德这样写道,“人类使自己超脱世俗,神奇地再次进入那个伟大的年代,那个神圣的时期。”[3]神话证明,过去从未完全过去。

神话性叙事这种共时化力量常常同启蒙时期“激烈的”历史性形成对比。[4]但事情并非如此简单。例如,在许多现代国家的民族叙事作品中,两种形式的时间性——激烈和冷静的,革新和神话——相互重叠,构成了一种非常矛盾的体验:一种双重时间,它既指无时限的起源,同时又指此时此地。[5]法国大革命时期就发生了这样的事:罗伯斯庇尔和雅各宾派人士庆祝启蒙历史的到来,他们由现在走进了未来,但同时也回到了罗马建立时那段充满神话色彩又无时间限制的永恒之中。几个革命党人甚至穿着古罗马长袍以及其他古代的服饰参加1790年代几次重大国民公会会议。

罗马的建国叙事作品概括了传统的基本含义,根据拉丁文tradere,即转移,如实地将现实带入到

过去、将过去带入到现在之中。正如埃涅阿斯背负着他的父亲安喀塞斯那样。因此我们发现关于传统的神话故事常常违背“要么/要么”这样二选一的正常逻辑，而把它们结合成诸如神圣与世俗、和平与暴力、神与人类、被救赎的和被诅咒的对立秩序。神话利用特殊的逻辑让我们面对一个矛盾关系与因果关系不再奏效的想象世界。“在梦里，要么一要么的二者选一无法表达，”弗洛伊德说道，“二选一的两个选项常常同时出现在梦里，似乎它们可以同时成立。”[6]当代许多神话评论家，从列维一施特劳斯和伊利亚德到希尔曼和坎贝尔，他们都同意这样的观点：讲述故事的原初方式出于合并、克服矛盾的需要，从未从人们的精神世界之中完全消失，它们只是改变并掩盖了原先的操作方式罢了。

但是神话并不都是充满了甜蜜和幸福。如果神话故事不为我们无意识的精神世界的中心部分所承认接受，如果它们在我们的梦里、艺术作品里或是宗教信仰里没有得到充分的表达，那么神话故事就可能呈现出险恶的一面。比如，法西斯和极权主义头目掀起的意识形态崇拜热潮，或者是关于代罪羔羊的祭祀神话，以及排犹主义这种被吉拉德和

布尔特曼等神话色彩剔除论批评家尖锐揭露的现象。

基于我们对经典的古希腊罗马建国故事的粗浅认识，也许可以这样说，神话本身是无所谓好坏的，是阐释赋予了它们特定的性质。通常并不是故事本身对事件进行美化或者丑化，而是我们对故事的利用和实践以及要用故事实现的利益和实现美化或丑化了事件。神话是条双向道路。它可以使人类误入歧途（偏执、种族主义、法西斯主义），也可以带领人类走向解放（重新激活一个真正社会的虚构，使之向普遍的空间开放）。如果我们需要剔除神话色彩，那么我们同样需要再造神话。这个双重作用过程要求区分对待真实再现神话故事和歪曲神话故事两种做法。因为如果本源的神话有时是对压抑的反应，那么凭借神话本身的地位和作用，神话可能会带来对新的压抑。这就是为什么我们必须认清这些开国故事怎样解放或监禁，怎样创造天赋神权的君主和蛊惑人心的偶像。

最好的情况是，这些古希腊、古罗马以及相关文化的本源故事引领人们质疑现状，以及开放思维的选择方式。最糟的是，它们可能招致复古主义者

对特定的身份偏执固守，从而切断了同他们以外的任何外族群体的交流。没有伟大的开国叙事故事——古典的或者《圣经》的故事——我们西方人就可能屈从于盲目恪守事实的观念。接受了吧。但是如果我们把这些叙事当作意识形态的原则一样盲目信奉，那么同样的故事将使我们陷入另一番因循守旧的境地。这就是为什么我们需要让我们的神话记忆与历史对话的原因。更进一步地说，这就是为什么每种文化都必须继续讲述故事，创造和再创造世代相传的虚构故事，以免历史凝结成教条。

［叶少婷 译 王广州 校］

注释：

① H. White, *Metahistory*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, p. 5.

② Pascale Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 24-30, 325-326, 355.

③ Eliade, Myths, *Dreams and Mysteries*, London, Fontana, 1968. 在同样将此引文用于分析爱尔兰政治及文学叙述中，可见 Myth and Motherland, *Postnationalist Ireland*, London and New York, Routledge, 1997, pp. 188—121。以及 Myth and Martydom, *Imagining Ireland*。

④ C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Harmondsworth, Penguin, 1992. J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

⑤ Homi Bhada, DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation, *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

⑥ S. Freud, *On the Interpretation of Dreams*, New York, Penguin, 1976.

第八章

不列颠和爱尔兰：连体婴儿的故事

Britain and Ireland: A Tale at Siamese Twins

Eight

建国叙事绝非仅限于罗马和希腊。第三部接下来的内容，打算讨论西方现代历史上曾出现过的有关民族叙事的两种辩证法。我有过在爱尔兰与英伦诸岛土生土长的经历，目前又在美国定居、任教，下面的例子都是我最熟悉的故事。我们先看不列颠和爱尔兰的例子，再谈美国的。

与大多数叙述民族起源的作品一样，具有英国和爱尔兰特质的现代故事都始于镜像阶段。英国人和爱尔兰人最初区分彼此，都认为自己的民族是独一无二的。威尔士历史学家戴维斯[1]的第一步就是试图打造一个原不列颠英国民族的观念，以对应14世纪被殖民化的爱尔兰民族观念。那个时代的英国殖民者，对这种民族融合感到十分的惧怕，因此变得比爱尔兰人更像爱尔兰人，于是乎便创立了臭名昭著的《基尔肯尼法令》[2]，并在1366年获准通过。这些法律条款挑起殖民者与被殖民者的隔离，激起了两个据信不共戴天的民族的政治分歧。但凡无视于这个法案，都会被称作“堕落”，换句话说，就是背叛自己的民族。

与异族女子通婚就意味着不再是一个体面的英国“绅士”，同时也就意味着丧失了温文尔雅、贵

族化的绅士美德。与所谓的盖尔人的民族融合，正像古语描述的“越了边界”(本意指从都柏林这个殖民者的城市的边界墙翻越而出)。而一旦跨过这个边界线，就意味着对民族的背叛。

这个殖民民族，相应地就把自己界定在凌驾于被殖民民族即本民族的另一面之上并且与之对立的地位上。比德[3]第一个提出了英格兰民族的概念，随后阿尔弗雷德[4]的威赛克斯扩张(871—899)也为之铺平了道路。正是在爱尔兰这一实验室中，英格兰民族第一次在镜子中验证了自我，并相信了自己的这一镜像。在爱尔兰，英国人学会了塑造官方历史，然后通过确保他们的独立民族身份来打造自己的历史。如果爱尔兰不存在，不列颠人也需要创造一个爱尔兰民族出来的。

通过这种模仿的叙事，爱尔兰反过来也开始把自己重新界定为一个同等纯正和独特的民族(natio)。又是在这种情况，身份政治学最终建立在一种分离主义的叙事之上。为了回应这场分离的殖民运动，北爱尔兰的国王乌尔斯特的唐纳德·奥尼尔(Donald O'Neil)在1317年致信罗马教皇自称是整个爱尔兰的子孙，并通过他们的法律、言论，以及

长期以来爱尔兰人在殖民入侵者手下遭受的重重苦难，叙述了一个完整连续的爱尔兰民族史。简言之，爱尔兰人把自己重新写进历史，以回应不列颠人企图在其历史中的抹杀。爱尔兰护教学把它当成一种对英国种族隔离制度的辩护策略，予以响应。

然而，双方的叙事都掩盖了一个事实，即这些殖民者和爱尔兰本土居民一样都是由那些因陆陆续续的入侵者和移民而最终血统融合的民族的后代。这些民族包括维京人、移居英国的诺曼人、苏格兰人、凯尔特人、爱尔兰人等。最新的研究表明爱尔兰岛和不列颠岛的居民基本上同属一个基因库。即使忽略掉基因方面的考虑，我也认为自从14 世纪两个民族相互叙述，爱尔兰人和不列颠人已经像双胞胎一样共同成长，拥有着同样的爱憎，在乌尔斯特[5]这个结合点交汇在一起。不仅如此，他们还永远地被维系在一个共同的关于冲突与和解的故事里。就像爱尔兰州第一任总统德格拉斯·海德的妙语："我们痛恨不列颠民族，但却不会停止模仿。"[6]

总之，第一个成功地把爱尔兰和不列颠作为两

个不同民族来讲的故事,是在 14 世纪那场殖民运动之后才定型的。那场人侵运动成功地将殖民者与被殖民者相互区分为两个独立民族。而这个区分的标准是因袭的,而非自然产生的。换句话说,这些标准在文化上和法律上是相符的,在种族上不太相符。它们与服饰、民居、命名形式、语言、财产权、传统与记忆相关。事实上,这两个民族看起来几乎是同一的,而且,他们通常有同样的姓氏。但是,恰恰由于有区别种族标志的缺场,人们便觉得更加有必要在精心设计的法律和法令的层面上寻求补偿。自然不能将其划分为两个民族,那么,法律便代替自然来尝试完成。

但是,仅有法律还是不够的。在爱尔兰的英国领地将这个民族(gen)与其对立民族(de－gen)分开的边界在很大程度上还是含混不清、漏洞百出的,这就使得我们反复地求助于宣传的叙事作品(propaganda narratives)。同时,那些正式的关于"他们"和"我们"的故事流传下来。这些常常以偏见和势利的面具出现的虚假套话(当地人很不绅士……),从吉拉尔德斯·坎布伦西斯[7]的《12 世纪爱尔兰历史和地方志》(*History and Topography of*

Ireland)中获得了大量素材。与其说吉拉尔德斯是个编年史作者,倒不如说他是个优秀的小说家。也就是说,出于宣传目的的荒谬言论,他的描述并非完全来自精确的经验观察。坎布伦西斯曾经在约翰亲王[8]对爱尔兰的一次远征中担任秘书,怀着殖民的目的,他把爱尔兰生动地描述为"一个粗野且不好客,像野兽一样存活的民族"。后来,爱尔兰历史学家阿特·科斯格罗夫[9]指出:"杰拉尔德(Gerald)[10]的描述很坦率;爱尔兰经济落后,政治分裂,是一个野蛮的、不值得信任且半异教徒的民族,而且性道德非常败坏。终归需要给侵略和剥夺找个正当理由的,毫无疑问这副图景在很大程度上受到了这种需要的影响。"但是,要说刻画殖民地的典型,则非英国历史学家查理·金斯利(Richard Kingsley)莫属。在杰拉尔德许多年后,他依然这样评述他的爱尔兰之旅:"看白猩猩着实恐怖。如果它们是黑的,我倒也不至于有那种感觉。可是,他们的皮肤,居然和我们一样白!"这幅把爱尔兰人称作"白种黑人"的漫画很流行,成了一种将殖民优越性变得合法化的力量,就像佩里·柯蒂斯在《类人猿与天使》的图示一样。[11]

所以，如果可以说在盎格鲁—撒克逊的身份的形成中，格伦德尔(Grendel)及其同类是作为神话学的“他者”出现的——这个怪物在北欧萨迦传奇里面则是指“异类恶魔”(ellor-gast)，被称作类人猿的爱尔兰卡列班[12]扮演了格伦德尔历史性的后裔。替罪羊式的陌生人在民族与心灵二者不确定的边界上出没，也成为在盎格鲁—撒克逊故事中一个不断重现的成分。那个“地狱的魔鬼”(借用希尼的《贝奥武甫》的译文)：“是塞外的漫游者，占据着荒野与沼泽……这可恶的怪物统治着一片鬼魅出没的土地，那里是该隐子孙的庇护所，自从该隐杀死了亚伯，自己的兄弟，永恒的主就严惩了他的后裔。”[13](陈才宇译文)在爱尔兰和英国之间——不亚于记录于《贝奥武甫》中的丹麦人、瑞典人和耶阿特人之间——不断变迁的边界区域，“纯洁的民族”与“不洁的魔鬼”对峙的最早场景一次又一次地举起灰白的头发。我们称之为同一(the Same)的神话学回归。

当然，爱尔兰人也以带着自我觉醒的民族自豪感的叙事来回应。从中世纪早期开始，我们看到，许多的当地诗人或者游吟诗人创造出大量的纯洁

如处女般的祖国被入侵的英国佬掠夺蹂躏的故事。在故事中，爱尔兰成了受尽欺凌的处女（Roisín Dubh, Caitlín ní Houlihín, Spéirbhean），而英格兰则成了颇具征服欲的男人（fatherland, King and country, etc.）。他们之间这种逐渐扩大的性别差距随着民族文学的不断繁荣而日显突出。而这些民族学，恰也强调了民族分离。[14]

文学故事虽然奏效，但与宗教故事的分离力量比较起来就相形见绌了。有争议说，直到 17 世纪宗教改革之后，英王詹姆斯一世推行的“乌尔斯特殖民政策”标志着对爱尔兰殖民的带着仇恨的最终胜利。在剥夺全体（en masse）爱尔兰天主教徒的公民权以利于从事耕作的新教徒之后，《圣经》的遴选、神圣的权利和清教徒传教士的宗教叙事作为一种激进的促进民族分离的力量逐渐传播了开来。当自然、法律、文学都不能把这两个岛上的民族区分开来的时候，《圣经》叙事就成了一把灼热的剑。

伊丽莎白和克伦威尔的新教纯洁化的梦想发挥了效用，许多在爱尔兰的清教徒和天主教徒宁可丧失生命也不愿意与别的民族融合。所以在 1790 年代，即使沃尔夫·托恩[15]和“统一爱尔兰人协会”

梦想着一个"天主教徒的、新教徒的和不奉国教者"的单一民族国家,他们却无法将爱尔兰这个哈姆地·达姆地(Humpty Dumpty)[16]拼合在一起,宗派主义日见显著。

在1798年那场叛乱失败后两百年,不列颠和爱尔兰才各自以绝对主义[17]的和殉教牺牲的理由相互停止了讲述那些分离主义的故事,在宗教改革之后第一次允许爱尔兰天主教徒、新教徒和不奉国教者和平共处。只有住在北爱尔兰的英国人和爱尔兰人学着在历史学家和作家的帮助下重述这个故事,并且也能够学着承认自己或是英国人,或是爱尔兰人,或者两者兼备的双重身份,只有这样,他们才能够和解。当然,这种身份认同不是一种单一的民族身份,而是多重的后民族身份,这一过程发生了很多很多的故事。英国人和爱尔兰人,一个是联合主义者,效忠于王室,另一个是民族主义者,崇尚共和,他们最终都逐渐意识到没有什么本质的身份认同,这两种身份并没有什么根本不同,仅仅是以另外一种方式重新想象"虚构的共同体"。不同的民族逐渐发现他们从根本上来说是由不同的叙事来构成的。这个发现带来痛苦,但是却把他们解

放了。

恰如隐性的叙事(concealing narratives)所造成的伤害,那些透露性的叙事(revealing narratives)则承诺治愈这些伤害。俗话说以毒攻毒,但好的事情不能抵偿坏事的伤害。至少目前是这样。

如果不考虑殖民者和被殖民者的不对称地位,英国人和爱尔兰人民族性起源的故事广义上也许可以说是平行发展的。因为英国人总体上很难接受这样一个事实,即不列颠岛和爱尔兰岛上的居民是由随一次次移民浪潮而来的"多种"民族构成的,其顶峰便是维京人和诺曼底的入侵。他们总是企图将爱尔兰人妖魔化为"他者",从而创造出一种纯粹的、未被玷污的身份。所以,在15世纪之前英格兰民族(包托诺曼人在内)以一种"异族国家"(alien-nation)的策略结合为不可分割的统一体时,也就是说相对于仍然处于分裂状态的爱尔兰岛建立了一个国家。然而,这一人为的英格兰民族性统一体,以及与威尔士、苏格兰统一后形成的不列颠民族性统一体,一直被那个异己的、疏离的翻版——爱尔兰的鬼魂纠缠不休。与爱尔兰民族性(Irishness)的差异恰恰成了大英帝国叙事身份的

内在本质。它的爱尔兰"他者"形象神奇地映射在它的自我形象上，那熟悉的幽灵隐藏在陌生之中，也就是不列颠刻意地忘掉的爱尔兰这一最初的翻版，即他们的政治无意识的那个具有威胁性的亡魂。[18]

在过去的两个世纪里，琳达·科利(Linda Colley)为爱尔兰和不列颠的民族独立运动的镜像提供了更深入、更具体的证据。在《不列顿：打造国家》(*Britons: forging the nation*, 1797－1837)这本书里，她阐述了一个最基本的观点：大不列颠民族是在与他者的遭遇中以一种民族叙事被整合起来的。[19]与本尼迪克特·安德森、休·卡尼、波科克(J. G. A. Pocock)和汤姆·奈恩(Tom Nairn)等全新英国史的鼓吹者相一致，科利认为像其他大多数国家一样，大不列颠的国家认同是偶然的、亲缘性的，最好是把它理解为在不同历史及故事间的交互作用的结果。科利的论点是，大多数不列颠诸岛的居民都认为自己其实有着双重、三重，或者更多重的身份——即使在1700年左右不列颠国家认同已经巩固之后。所以，把自己身份定位成为爱丁堡居民、苏格兰低地人、苏格兰人，或者不列颠人的人

并非那么常见。与这一多元化的认同行动相异，人为建立的大不列颠则积极锻造着一个独立国家，不仅仅通过都铎王朝的巩固以及 1536 年威尔士、1707 年苏格兰、1800 年爱尔兰这一系列的合并，而且通过在 1689 年到 1815 年一系列的战争，以及广泛的工业革命和海外扩张。这样以来，不列颠就把自己的帝国扩张到了超过全球一半的地方，并且通过复制在 14 世纪在爱尔兰成功的试验经验，使自己的国民在国际舞台上如家里一样统一在一起，使其人民融入国家统一体以对付外敌。

英国帝国主义所得到的战略利益不仅表现在经济和政治方面，在精神上同样如此，海外亚非殖民地带来的最大好处便是，不像那些与英国毗邻的传统敌人(比如爱尔兰和法国)，那些“他者”实际上看起来完全不同。但是，20 世纪前半叶大英帝国开始分崩离析，英国人又借助于宗教再次确保国家认同的叙事。在英国危难时期，能把大英帝国联合起来的，正是那个“共同的新教”(“common Protestantism”)的故事(保证了直到今天英国君主仍是国教的一员)，因此在二战中伦敦遭受德国的闪电战袭击时，著名的圣保罗画像显现出巨大的象征意

义，帝国被围困，出类拔萃的大教堂在火与废墟的包围之下，傲然耸立，毫无损伤……这座新教的大本营，在敌人包围之中，而在英国本土的神看护之下，安然无恙。[20]

如同许多别的国家一样，不列颠民族也是以叙述的共同体的身份出现的。他们把自己与“他者”放在辩证对立的位置上进行重塑，尤其是把爱尔兰当成了第一个也是最后一个而且是最密切的敌人。不列颠民族还总结了异族国家三个最有意义的特征：(1)爱尔兰首先是一个天主教国家（非新教）；(2)爱尔兰是一个殖民地（算是海外殖民地，尽管离得非常近），地位也和别的从属国一样，而不是像威尔士或者苏格兰那样被当成平等的邻居来对待；(3)爱尔兰是法国的传统盟国。法国又是大英帝国在帝国扩张筹划中的主要军事竞争对手。与爱尔兰一样，印度、巴基斯坦等地也发生了反抗运动。因此，爱尔兰逐渐在大英帝国的兴衰这出戏剧中成了不被信任的“穷亲戚”。

当然，爱尔兰与不列颠之间内外关系的模糊性，恰恰让英国人痴迷而又心生厌烦。这种痴迷体现在伦敦人对爱尔兰小说和戏剧的热情之中，从斯

威夫特和谢里丹，到王尔德、叶芝和萧伯纳。对爱尔兰的反感，则体现在舰队街那些数不胜数的故事里。其中将爱尔兰人描述为没有大脑的残酷的类人猿。这种既吸引又反抗的矛盾，其实正是萨义德所描述的“东方主义”的典型体现。爱尔兰充当着不列颠后院的东方，同时它近似于弗洛伊德所描写的“离奇之物”(Das Unheimliche)——熟悉的东西回归时变得陌生，朋友成为敌人。也许有人会说，爱尔兰是不列颠的无意识提醒自己的那个最终无法撤销的陌生者，它的自我认同实际上建立在对其已遗忘的“他者”的回放之上，这里是在两个意义上使用“screen”一词：隐藏和放映。

这种令人不安的辩证法的性质，不仅在爱尔兰剧作家王尔德和萧伯纳的镜像游戏(mirror-play)中得到体现，在那些描写周边岛屿的英国剧作家的作品中也有所体现。莎士比亚的作品中，我们就能寻到痕迹。比如，在《亨利五世》中，麦克默里斯(MacMorris)是出现在英国信件中第一个纯粹的爱尔兰人。他问了一个颇具难度的问题：“我的国籍是什么？”这样一来，麦克默里斯也算是在问大家：究竟爱尔兰算不算真正意义上的国家，英格兰

算么？并且，我们在《理查二世》里，可以找到更加确凿的例子。国王访问爱尔兰仅仅是为了收回失掉的令人丧气的土地，当主权地位已经完全确定后，他又反过来问自己，严格说来他的身份是什么，并且暗示了他作为君王的合法性，“我已经忘记我自己了。我不是国王吗？”他困惑不解的是“国王的名字不是可以抵得上两万个名字吗？”（《理查二世》第三场第二幕）简言之，爱尔兰增强他那唯一的不可分割的主权本质，从而实现了对理查二世的报复。他推翻了故事情节，颠倒了情节，并打破了主要角色的中心地位。在爱尔兰殖民地陷入歧途，理查二世发现自己被抢了镜头，没有台词可说。在这一解构中他发现一个统一的民族国家的概念仅仅是字面的，而非真实存在的，它只存在于命名之中而非事实。[21]

不列颠的大英帝国叙事最近已经崩溃。这是由若干因素共同作用的结果，包括：(1)香港主权交回中国，标志着英国在海外殖民地的最后丧失；(2)随着大批来自包括爱尔兰在内的前殖民地非新教徒向英国本土的移民，新教徒的霸权最终衰落；(3)不列颠再三迟疑后，还是加入欧盟，结束了英国与

欧洲异族国家(爱尔兰、法国,以及德国)相对立的孤立主义立场;(4)势不可挡的全球化技术和通信的冲击,用更广泛且更微观的网络代替了单一民族国家(nation-states);(5)过度集中在伦敦的权力最终被下放到爱丁堡、卡迪夫、贝尔法斯特等地方;(6)黛安娜王妃的逝世,人们最终意识到不列颠王室确实衰亡了,而且以前的臣民已经成为多元民族,多元文化和多元忏悔的共同体,不再被那个永久王权的故事所蛊惑。[22]

大不列颠的分裂是不可避免的,因为它早该分裂了。1997 年,黛安娜王妃逝世,国民悲痛不已。这并不单单是对黛安娜王妃个人的缅怀,更多地是对整个帝国的哀悼。奇怪的是,黛安娜王妃的逝世最终被重新阐释为一个关于圣洁和牺牲的故事。她的图像连同在她之后几周逝世的加尔各答特雷莎修女的画像一样,被悬挂在伦敦的大街小巷。在“缅怀王室与神圣”的标题下,陌生与神圣经由死亡联手。

如果说爱尔兰是不列颠民族叙事的第一个共同执笔者,那么在我看来,它也参与了这些叙事的收尾工作。令人惶恐不安的爱尔兰,作为辅助叙事

者创作出了不列颠王国故事的最后一章,名字叫做"北爱尔兰",一个近在咫尺的敦促者,预言着不列颠王室情节的最终结局。英国人疏离的声音回响在本土上,映衬出一个国家分裂的戏剧中终极的"分离装置"。

[李乐 译 王广州 校]

注释:

① 戴维斯(R. R. Davies,1938—2005),著名的威尔士历史学家。主要著作有《第一英帝国》(*First English Empire*, 1093—1343)。——译注

② 《基尔肯尼法令》(*The Statutes of Kilkenny*),由 35 个法案组成,相当资料说是 1367 年获得通过。——译注

③ 比德(The Venerable Bede, 673—735),英国神学家、历史学家,主要著作是以拉丁文写成的《英国人民宗教史》(*Ecclesiastical History of the English Nation*,731)。——译注

④ 阿尔弗雷德大帝(Alfred the Great,849—899),英格兰西撒克逊国王(871—899 在位),学者,驱逐了丹麦侵略者,把英格兰巩固为一个统一的王国。——译注

⑤ 乌尔斯特(Ulster),北爱尔兰的一个地区和古代王国,詹姆斯一世时期大部分并入英国,现分属爱尔兰与北爱尔兰。——译注

⑥ 当然,爱尔兰民族在对 14 世纪这场移民运动做出反应之前,有些原始的独立意识的。比如普罗因西亚斯·麦卡纳(Proinsias McCana)曾经争论说,早在 9 世纪维京人入侵时,作为回应,某种形式的中央集权的单一政府已经开始出现。后来,在 14 世纪盎格鲁—诺曼底人入侵时也一样。然而断断续续的追求全岛自治机制,更大程度上是出于自卫的考虑,并非有意识地追求永久的民族身份。毕竟,直到 11 世纪,"Scotus"一词往往被用来指代爱尔兰或者不列颠居民(例如爱尔兰人 John Scotus Eriugena[约翰·斯科特斯·埃里尤吉纳,爱尔兰历史学家、神学家——译注]和不列颠人 Duns Scotus[邓

斯·斯科特斯,苏格兰中世纪哲学家、神学家——译注])参见 Proinsias McCana, *The Early Irish Concept of Unity*, The Crane Bag, vol. 2, nos 1 and 2, Dublin,1978。

⑦ 吉拉尔德斯·坎布伦西斯(Giraldus Cambrensis,1146—1223),牧师、历史学家,是诺曼与威尔士混血儿。——译注

⑧ 约翰亲王(Prince John, 1167—1216),亨利二世之幼子,爱尔兰领主。其兄狮心理査参加第三次十字军东征时曾控制英格兰。——译注

⑨ 阿特·科斯格罗夫博士(Dr Art Cosgrove, 1940—　)爱尔兰历史学家,1994—2003 年任都柏林大学校长。——译注

⑩ 似指前文中的吉拉尔德斯·坎布伦西斯。——译注

⑪ Perry Curtis, *Apes and Angles*, New York, The Smithsonian Institution Press, 1971. 关于金斯利以及其他相关的引文,参见沃森(G. Watson),《爱尔兰人的身份与爱尔兰文学复兴》(*Irish Identity and the Irish Literary Revival*, London, Croom Helm, 1979)。可以从德克兰·基伯德(Declan Kiberd)的《创造爱尔兰》(*Inventing Ireland*)里找到关于整个爱尔兰和不列颠民族固定模式辩证的详细论述。也可以在这里提到围绕爱尔兰 1840 年代大饥荒之类的历史事件发生的批判性争议(例如,凯文·惠兰[Kevin Whelan],《致命的雪:历史与记忆中的大饥荒》[*The Killing Snows ; the Famine in History and Memory*, Cork, Cork University Press, 2001]),以及在当代爱尔兰电影中的 1916 年的都柏林起义和随后的盎格鲁一爱尔兰独立战争。(卢克·吉本斯[Luke Gibbons],"驱散屏幕上的迷雾"[Demisting the screen, Irish Literary Supplement, Spring 1997, pp. 16-18])。吉本斯在这里探讨了由爱尔兰自传体民族史诗电影《豪情本色》[*Michael Collins*]的导演尼尔·乔登[Neil Jordan]提出的解释,"把历史当成一部能够创造未来的小说来创造"。)

⑫ 卡利班(Caliban)是莎士比亚的剧本《暴风雨》中的角色,魔法师 Prospero 的仆人,丑陋而且凶残。——译注

⑬ Seamus Heaney, *Beowulf*, New York and London, Norton, 2000. 希尼满怀情趣地描写了在有武士守卫、有祭祀仪式的民族避难所内外还有魔怪的存在。他注意到该诗包含了以下意思:

> 对于世界没有清醒的地理意识,确切说只是一种恐惧,威胁遍布的困境,危险聚集的湖泊沼泽,行走边界的怪物"巡游在沼泽上,巨大的掠夺者来自另一个世界"。在这一幽灵般的边境之中,每一个领主的城堡无论实际上还是象征意义上都是一个避难所。

相比之下，在最后一轮与贝尔武甫对峙中的那个妖怪则是来自内部：

和格兰道尔及其母亲不一样，这条龙不是来自外部世界，而是国王本土的造物，不论是在地下还是在意识中它都折磨着国王。不管是作为栖息在浅滩的观察者还是狡猾的发问者，巨龙随时等待着挑战着贝奥武甫的精神与肉体。这里巨龙就等于是阴影线，是赞美诗中死亡阴影中的山谷，是根深蒂固的关于物种知识的化身。

⑭ 这里参见新女权主义学者的开创性研究，比如杰拉尔丁・米尼(Gerardine Meanney)，"珀涅罗珀，或拆解神话"(Penelope, or Myth Unravelling, *Textual Practice*, vol. 14, no. 3, 2000, pp. 519-529.)；玛格丽特・凯莱赫(Margaret Kelleher)，《爱尔兰大饥荒时期爱尔兰的文学大饥荒》(*Irish Famine In literature*, *in The Great Irish Famine*, ed. C. Poirteir, Cork, Mercier Press, 1995, pp. 232—248.)

⑮ 沃尔夫・托恩(Wolfe Tone, 1763—1798)，爱尔兰民族主义者，1793年帮助议会通过了天主教救助法案。——译注

⑯ 哈姆地・达姆地(Humpty Dumpty)在猜谜儿歌中表示"蛋"的意思。英国自古时传下来的《鹅妈妈童谣集》中有歌如下：

Humpty Dumpty sat on a wall
Humpty Dumpty had a great fall
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again

哈姆地・达姆地坐在墙上
哈姆地・达姆地砰地摔下来
国王的所有马匹和侍从
都无法将之回复成原来模样

这首童谣在英国及美国是每个孩子都可以朗朗上口的童谣。——译注

⑰ 绝对主义(supermatism)，现代主义画派，创始者为俄国的马勒维奇，他认为艺术并非为表现或模仿外物所用，而是艺术家自身认同的事物与形态的相互关系，从而构建他个人的系统，而纯艺术家就是以表现这系统为依归，与外物无关。马勒维奇的画作是最纯粹、最彻底的抽象派，是以几何数学为表达工具，这倾向在其高峰期(1913—1915)至为明显，其代表作是《黑

方块》,又译作"至上主义"。——译注

⑱ 戴维斯曾在他划时代的著作"不列颠人与爱尔兰人"(The people of Britain and Ireland 1100—1400)(《皇家历史学会学报》(*Transactions of the Royal Historical Society*, London, Royal Historical Society, 1994)一文中指出:在爱尔兰的殖民者一直对自己这种模糊的"中间身份"感到非常的不确定——他们既不是完全意义上的英格兰人,也不是完全意义的爱尔兰人。因为这种不确定性,他们索性把本土的爱尔兰人划分到"他者"的行列里,从而坚持了且强调了自己的英格兰属性。一场替罪羊的反对本土居民的运动随后而至,且收到相关法令和种族主义修辞的支持,从而阻止了在爱尔兰发生像15世纪在英格兰完成的政体与民族的匹配。关于在这个民族共性形成的过程中扭曲历史和健忘的角色,以及后来对批判的重新解释和记忆的需要,参见马克·杜利,"记忆的灾难"(the Catastrophe of Memory),《质疑上帝:宗教与后现代主义》(*Qustion God: Religion and Postmodernism*, ed. J. Caputo, M. Scanlon and M. Dooley, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2001.)杜利认可德里达的主张,即解构是种尝试,是"意图实现记忆解放的一场运动",它释放人们已经遗忘的过去的"幽灵和鬼魂",以便它们有一天可以以新的面貌出现。J. Derrida, The Force of Law: "The Mystical Foundation of Authority", *Deconstruction and the Possiblity of Justice*, ed. D. Cornell et al., New York, Routledge, 1992.

⑲ Linda Colley, *Forging the Nation*, 1797—1837, New Haven, Yale University Press, 1992.

⑳ Linda Colley, Britishness and Irishness, *Journal of British Studies*, no. 31, 1992, p. 72. 科利对于法国的角色做了绝妙的分析。就像爱尔兰是在英国西边最近的邻居一样,法国也是一个传统的坐落在英国南边最近的外邦。所以它被认为和爱尔兰一样具有颠覆性的叛逆,具有和爱尔兰一样的天主教性质,且民族成分非常的不纯。与爱尔兰另一个相似之处,便是法国也曾经算是大英帝国的一部分疆土。然而,从12世纪到15世纪相继发生了盎格鲁—诺曼底人侵和火刑处死圣女贞德,在这之后,法国和英国已经作为相等地位的国家而存在了。人们很容易也就忘了英国理查大帝和狮心王(事实上被一个法国演说家称为狮心理查),忘记罗宾汉,还有十字军东征的那段传奇历史。

㉑ 尽管爱尔兰比起大不列颠有些许优势,但是,它永远都不曾获得作为一个单一国家的不可分割的主权。这也绝对不能被错认为幻想,这是绝对的现实。从古代的传说到现今的故事中,主权的概念对于爱尔兰人将是永远和一个"第五省"的故事紧密相连的。它仅是意念上的一个地方,而绝非

现实意义上的疆土,是象征而非既成事实。(在爱尔兰语中,省份这个词被译作 coicead,意为第五,但是在事实上爱尔兰只有四个省份)。这一点可参照《第五省》(*The Fifth Province*)的若干章节(具体收入 *Postnationalist Ireland*, London, Routledge, 1997, pp. 99-107.)和"走向后国家娇群岛"(Towards a Postnational Archipelago, *The Edinburgh Review*, no. 103, 2002, 再版收入 *Imaging Ireland*)。

㉒ 尽管如此,我们不应该低估那些残余的民族主义者反扑的能量。例如,可以注意一下下院民政事务特别委员会(the Commons Home Affairs Select Committee)保守党下院议员杰拉尔德·豪沃思(Gerald Howarth)的言论。他反对最近发表的一个后国家不列颠的呼吁,主张大不列颠王国不论是白人还是盎格鲁一撒克逊人都是压倒性的同源的。"我们不应该致力于抨击国家辉煌的历史,"他公开表示道:"我个人为我们帝国的传统感到自豪。"(BBC 新闻,2000 年 10 月 11 日)这些言辞不祥地回应着奥斯瓦尔德·莫斯利(Oswald Mosley)在 1930 年代的作为,他那有名的乞灵于"异国"的概念在不列颠公众中造成的混乱,当时流行的《每日邮报》(*Daily Mail*)则以一条声名狼藉的大字标题——"黑衫党万岁"——向他致敬。(1936 年 1 月)

第九章

美国与“他者”：前沿故事

America and its 'Others': Frontier Stories

Nine

和其他国家一样，美国也是通过讲述自己及其“他者”的故事来界定自己的。在世界大战和冷战后的今天，美国又开始在其国家政体内部发现隐在的分化，并通过创造新的异类“他者”叙事作品来对此做出反应。这种故事越离奇，效果越好。从好莱坞大片、狂热网站和网络游戏到里根的星球大战幻想，各种涉及异类的后现代偏执症应有尽有，这些都不是偶然的。我认为这些都是不断升温的世纪末歇斯底里的讲述症状，它反映了目前身份问题的浪潮，即我们是谁？我们的国家是什么？

这些身份危机和身份合法化危机是分不开的。虽然这是一个全球性问题，但是我认为它在西方世界尤为严重，并且没有任何地方像“文化无意识”的西方世界即美国[1]这么严重。可是，我们不禁要问，美国人对异类以及异类对美国人来说到底意味着什么呢？是什么让他们彼此伤神以致无法安然入眠呢？我们还是从头说起吧。

一、“五月花号”传说——圣徒和异乡人

1620年，满满一船的清教徒到达了科德角。他们当中有一半是分裂主义清教徒（“圣徒”）。另

一半则是没有宗教信仰的冒险家,即所谓的“捣乱者”和“异乡人”。圣徒们和异乡人一样,离开英国,他们都是由于这样或那样的原因感觉到自己同祖国不再是同类了。他们在自己的国度成了外人了。当时正值严冬12月,他们感觉到达马萨诸塞后,要面临着寒冷、饥饿、疾病和印第安人的威胁,唯一的生存之路就是形成一个“群体身份”。著名的《五月花号协议》就这样产生了。新英格兰的最早创立人之一威廉·布拉特福德[2]写道:“它(一枝蜡烛)的光亮必将蔓延到我们整个国家。”就这样,在这个合法协议的基础上,异乡人和圣徒们团结在一起。共同的清教启蒙理念激励着他们,并将其光辉延伸到远方森林里的黑暗之中。普利茅斯兄弟会成了一个统一的“我们”,因为他们不是“他们”——四周的那些原始的野蛮人。不到几年时间,被征服了的印第安首领梅特肯[3]的头就被砍了下来,挂在普利茅斯要塞示众了二十年,他的老婆孩子也被卖到西印度群岛当奴隶。这样的原始场面,在之后的几百年间不断上演,民族身份也正是在差异上建构起来的,国家也在清除对手过程中诞生了。新英格兰成为清教徒地盘,这不是轻而易举的。它的形成基础

是与牺牲和清除异己分不开的，即把纯洁的和不纯洁的分开。这个国家从一开始就同外族的故事联系在一起。

“五月花号”开始从英国普利茅斯起航时，本可以走另一条路线。它可以向东行驶，效仿中世纪那些“傻瓜船”(navis stultifera)，几百年来一直都是从一个欧洲港口驶向另一个欧洲港口，让岸上的居民们看到了异邦的新鲜和他者性，提醒这些居民自己毕竟还是“正常”的。沿岸城镇的居民们给这些船上的外邦人(alienes)提供货物供给，以此作为娱乐[3]的报酬。不过，他们坚决不会允许这些人上岸。

可是，“五月花号”并没有向东行驶，而是往西航行，把船上的这些流放者带到了一个他们得以重新定位、成为“正常人”的地方，并在新英格兰重新建立了一个英国，把那儿的土著人赶到了“蛮荒的外围”，不让他们回来。这些被15世纪英国社会和正统教会贬为不合时宜的人和怪物的普利茅斯弟兄们总算在新大陆找到了他们可以来贬低的不合时宜的人和怪物了。(我们可以把这种幻想和妖魔化新大陆敌人的现象叫做“西方主义”[Occidentalism]，以别

于萨义德提出的"东方主义"[Orientalism])。

因此,早期的疏离故事已由普利茅斯兄弟们内部转嫁到殖民地外部的美洲本土人身上,它们为这些在祖国英格兰备受政治分裂的现实问题折磨的弟兄们提供了一个充满幻想的解决途径。但是幻想的解决途径终归都是暂时的,因为现实总有异乎寻常的能力在历史上重现。因此,就需要有新的故事来支持这样的假象,即清教徒的后代都是圣徒,那帮非清教徒,比如印第安人及后来的非洲奴隶,都是异乡人。编造这样充满成见的故事的努力,从17 世纪教会描绘詹姆斯顿的印第安人就开始了,后来又更进一步,出现了离奇的幻想妖魔故事(如追捕塞勒姆[5]的女巫)和种族妖魔化。这些后来又继续下去,几百年来出现了很多"集体故事"(collective stories),一直到了出现如格里菲思(D. W. Griffith)的《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*, 1915)和约翰·福特(John Ford)的《关山飞渡》(*Stagecoach*,1939)[6]这样的好莱坞大片。

感恩节仍然是美国一个传统节日,但是大多数美国人也许都忘了四百年前普利茅斯弟兄们第一次过感恩节时吃的火鸡还是当地的印第安人送的,

这些土著人短短几年时间内不是被灭绝就是被卖为奴隶。大多数人可能不清楚，清教徒们刚上岸时，美国居住着一千多万印第安人，今天只剩下不到十分之一了(140 万)；而且两百多年前，土著人拥有美国百分之七十五以上的土地，现在却不到百分之二了；当时的土著人使用的语种比欧洲古往今来所使用的语言还要多；在 1778 到 1871 年间，他们和美国政府签署了 371 部法律协约，现在大多都被忽略或曲解了。尽管这样，美国国内的印第安人"异乡人"问题始终没有消失。今天，很多部落都在进行主权运动，用弗格斯·博德威奇(Fergus Borderwich)在《杀害白人的印第安人》(*Killing the White Man's Indian*)一书里的话说，这些运动"正在创造一些在经济和政治上可能无法存在的州组成的大杂烩，而这些州的地位在美国宪法里根本没有得到定位"[7]。这里被压迫者的回归提醒我们，在国家内部还有隐藏的民族。每个国家都有一些尘封的故事要讲述。

二、《一个国家的诞生》——黑人和白人的故事

这部影片 1915 年在洛杉矶首映，可以说标志

着某个被称作好莱坞的美国电影王国诞生了。导演格里菲思是那个时代的典型产物,一个南方白人种族主义者,一开始给这部电影取名为《部族人》(*The Clansman*),对此他毫无愧疚之感。银幕上,全身制服的“三 K 党”人追捕那些不忠的黑人(由白人化装扮演);而在银幕外,这帮穿着制服的士兵们跑到洛杉矶去宣传电影的首映。

美国内战时期,格里菲思的祖父参加了南方联盟军队,这影响了他对内战和战后的重建,尤其是解放黑人的反动描绘。从战前和蔼的黑人保姆、桑博斯和黑人小孩,到战后不值一信的黑人和带着面具的暴徒,这些种族成见充斥着屏幕。这种差异在电影里也随时体现在战前和战后的对比之中。战前,种植园的奴隶们在连续 12 小时摘棉花之后可以无忧无虑地唱歌跳舞,而战后,残暴的野心家林奇则让那些光着脚的粗野的黑人同伴加入本来由白人组成的会议。还可以看到获得自由的奴隶格斯把不幸的白人女主人公一直追杀到死的情节。林奇和格斯都是由白人扮演的,因为当时人们觉得黑人是不会演戏的。这是一部由白人扮演黑人的关于黑人和白人故事的影片,用心何其险恶,可以想见。

格里菲思宣称“我努力要完成的任务，首先就是要让你们亲眼看”。电影叙事创新是如何被用来上映——具有展现和掩饰双重意义——美国人想象中的黑人和白人故事，在这部影片里我们可以找到一个极好的例证。《一个国家的诞生》是最早的长篇巨制之一(影片长三小时，相比之下，大多数早期电影院(Nickelodeon)的影片都只有一卷，十分钟)，并且打破了传统的银屏规范，拍摄了很多大场面，如人群活动、室外风景甚至有象征性的蒙太奇。格里菲思还创造了电影制作人使用的很多“电影词汇”，如交叉剪接和特写(cross-cut and close-up)，这些都让他成为美国电影工业最初的推动者。同时在此过程中影片也叙述了一个带着极度偏见的黑人与白人历史的故事。有趣的是，《一个国家的诞生》也是有史以来第一部在白宫拍摄的电影。

为了反映他的意识形态，格里菲思巧妙地混用了历史现实主义和虚构的手法。比如，他对1865年林肯遇刺和李(Lee)将军[8]在阿波马托克斯投降的准确再现堪称典范；影片中心人物之一的奥斯丁·斯通曼，其原型来自现实生活中一个叫撒迪厄斯·史蒂文斯[9]的议员，连他的畸形足和戴假发的

细节都考虑到了。此外，格里菲思还从《独立宣言》这样的历史文件里引用了不少语句，给观众的印象好像是他们看到的就是当时实际发生的历史一样。

因为预计会引起少数民族群体的敌意，格里菲思在剧本里加上了下面这段话：“我们不怕新闻检查。但我们的确觉得这是正当的，我们有展示阴暗错误的一面的自由，这样才能昭示光明的美德。”（又是一个关于白对黑的黑白比喻！）格里菲思还进一步宣称作为一名叙事艺术家，自己讲述事实的权利是神圣不可侵犯的，也是“《圣经》和莎士比亚作品里所倡导的”。影片从头到尾都形象地体现了新英格兰清教徒论调。

故事基本情节是围绕两个有钱的白人家族即北方的斯通曼家族与南方的卡梅伦家族展开的，他们被一场无谓的战争（废除奴隶制）无情地分开了。影片里的黑人都是无赖，在两个正统英国新教徒的后代之间捣乱，搅和进情侣埃尔茜·斯通曼和三K党成员本·卡梅伦的爱情之中。他们之间的主要障碍来自无情的黑人头目林奇（这个名字本身就隐藏了一个事实，即“lynching”[鞭笞]历史上是白人对付黑人的刑罚！）影片中林奇想法设法对付他和

善的白人保护人斯通曼议员，以图建立一个“黑人至上的国家”，强暴天真的埃尔茜·斯通曼。南方白人当时为了克服内部的阶级分化，联合起来对付那些在弗吉尼亚州等地被称为“我们的内部敌人”的黑人，他们多次采用替罪羊策略，这种通过歪曲宣传来丑化处于上升阶段的黑人的手法就是其典型代表。正如一位历史学者所说，这个共同的黑人敌人是“一个异类的‘下等’种族，他们一旦得到了解放，将会扰乱社会，带来种族灾难”[①]。一直以来，奴隶制在南方都不仅仅是个劳动力问题，无论拥有奴隶与否，它都是白人享受种族优越感并控制他们当中的“他者”的手段。

影片中三K党成员骑马去救即将受鞭笞的“无辜”白人时，背景音乐播放着瓦格纳的《女武神的骑行》(*Ride of the Valkyries*)，在这里显得特别恶毒，因为后来的纳粹也把这首曲子同雅利安人至上主义(Aryan Supremacism)联系在一起，这一点，科波拉[①]在《现代启示录》(*Apocalypse Now*)引用它来为著名的美国大兵直升机攻击北越村庄的场面配乐时一定也想到了。

有趣的是，《一个国家的诞生》里骑马前去救援

的一位三 K 党员正是约翰·福特扮演的，他是牛仔和印第安人"西部片"的先锋，即将成为好莱坞影片的主要类型。

三、《关山飞渡》——土匪和印第安人

约翰·福特的电影《关山飞渡》(*Stagecoach*)再现了美国是怎样赢得西部的。纵观影片，我们很快就能看出这是古老的"五月花号"故事的再次演绎。不同的是新大陆的西部边疆现在又向西推进了。

影片讲述了一个匪徒林戈(约翰·韦恩饰演 John Wayne)经历合法化与身份危机的故事。这个被控犯罪的牛仔到底是个罪犯还是一个法律和秩序的真正维护人呢？在故事的开始，这个戴着手铐的犯人通过在亚里桑那一墨西哥沙漠里和异类的印第安人的一系列接触，渐渐转变为一个快乐守法的已婚男人。这里正在讲述的因素正是杰罗尼莫[12]的"野蛮人"的攻击让驿车上原本不和的一群人再次团结起来，这里的驿车成了 20 世纪的"五月花号"了。亚里桑那州沿途来自好战的印第安人和靠不住的西班牙语后裔的外部威胁，足以克服白人

群体内部的阶级、性别和合法性冲突了。在边疆无人区经历这段险象横生、没有州郡骑兵保护的磨难之后，地方长官和土匪达成了妥协，受人冷漠的妓女和就要临盆的军官老婆也达成了和解，醉鬼医生也感受到了上层社会的清醒力量。简而言之，群体内部的不和，如同清教徒船只上原有的乘客分化为圣徒和异乡人一样，最终都被一个新的默契所超越，这种默契由外部印第安人的威胁所刺激，并最终出现了以下情景：(a)回家（到达骑兵城堡，平安无事），(b)孩子出生（妓女和改造后的医生相助），(c)婚姻（牛仔和从良后的妓女之间）。

因此，《关山飞渡》可以被看作是一个国家仪式，它跨越了法律与非法之间的阈限－过渡空间。它重现了美国根源上的群体合法性危机，并通过一系列的应对共同敌人即印第安人所经历的内部团结统一来解决这个危机（从集体意识角度来说）。福特把原始的根本性危机搬上了舞台，并再现了美国国家统一的形成。他“拍摄”了被压迫的异类作为共性的无意识源头的回归，让那些看不见的变得可见——不过没有透明到拍摄过程自我暴露的地步。福特向我们展示了西部是如何赢得的，美国是

如何再次统一起来的。

简而言之,在这部典型的反映牛仔与印第安人的影片中,为了应对新的外部“异乡人”即杰罗尼莫及其阿帕切族野蛮人也就是梅特肯后代的威胁,驿车上的“异乡人”和“圣徒”再次联合起来了。

四、《黑超特警》——外星人来了

关于圣徒和异乡人联手的故事至今仍然在新大陆不断涌现,而且没有任何地方像在文化虚构里这么明显,现在关于我们(国民)对抗他们(异类)的游戏在这个国家的媒体荧幕和网站上仍然流行。一系列“异类”电影吸引着大众的注意力,从电视剧《X 档案》(*X－files*)和《星际旅行》(*Star Trek*),到好莱坞大片《火星攻击地球》(*Mars Attacks*)、《独立日》(*Independence Day*)、《星球大战》(*Star Wars*)和《异形》(*Alien*)系列影片,以及《黑超特警》(*Men in Black*)。[13]这些电影以及越来越多的关于外星的网站上出现的“异形”有着众多离奇古怪的名字,比如“Greys”,“Nordics”,“Reptoids”,“Chupas”,“MIBs”,“Reptilians”,还有让人吃惊的“Men in Black”。

在巴里·索南费尔德(Barry Sonnenfeld)的经典电影《黑超特警》里——我用它来作为他们/我们叙事的第三个电影例子——我们看到了一个引人入胜的片头。非法入境的外星人,这里是西班牙语工人或"苦力"的意思,正在通过墨西哥边界非法偷渡到美国。一群黑衣特工正在监控这条非法移民路线。一次,他们查到了一个外表可疑的运输车辆——五月花号和驿车的化身,这辆车运着一车的非法"非居民外国人"。可是在逮捕他们过程中,发现他们实际上是伪装的外星人!

影片的情节像过山车一样,充满了离奇曲折,执法的黑超特警(MIB 特工 K 和 J)寻找他们的非人类同行。这些黑超特警"圣徒"和外星"异乡人"不仅名字一样——"黑超特警"——而且他们的角色都一样(都是特工,不过不是一方)。观众有时候很难分清到底谁是谁了。电影中还有一个家庭生活的场面,一个农场主听到声音到院子里查看,一会儿回到妻子那里,看上去还和原来一样,不过有了一点变化:回到屋里没几分钟,他的整个脸和身体开始解体,因为一个外星生物从他的躯体里破壳而出。这个场面展现了外星人民族(alien-nation)

现象，因为它激发了人们的恐惧症，让人们觉得那些我们最熟悉的人可能暗中就是最异样的——正如这个片子里的那些身藏来自星际空间“邪恶昆虫”(villainous bug)的人，这昆虫是被派来摧毁所有井然有序的美国家庭的，而且还要进一步毁灭纽约市本身。

的确，这个场面也体现了一些其他影片里出现的对外星人的恐惧，在《宇航员的妻子》(*The Astronaut's Wife*)一片中反映得极其形象。该影片中，在一次神秘的太空任务中，异形病毒进入了宇航员的身体，然后又通过他进入了他妻子的子宫(“斯宾塞在我身子里”，受到侵犯的朱莉安娜这样说她那位异形化的丈夫)。又如在影片《异形》里，由西戈尼·韦弗(Sigourney Weaver)扮演的一个“圣徒般”的军官里普利中尉受到异形“异乡人”入侵，并在她体内生长，最终在影片高潮部分从她的躯体里破壳而出。在所有这三部影片即《黑超特警》、《宇航员的妻子》和《异形》系列电影中，让人吃惊的是，外星人都是通过侵入人的子宫复制自己的。在第一部电影里，一个妇女(她的丈夫最终被发现是拥有双重身份的“外星居民”)被入侵后在车

后箱里生下了一个长着触角的怪物;在第二部片子里,里普利特工生下了一个半人半兽的怪物。外星人后代身份的"不确定性"(undecidable)或"双重性"(doppelganger)本身就是对"被压抑者回归"(return of the repressed)最好的诠释,这些人是生物和机械、真人和机器人的杂乱组合。

让人好奇的是这些电影以及其他外星人电影,如《战血战士》(*Predator*)、《银翼杀手》(*Bladerunner*)、《异形帝国》(*Alien Nation*)和《病毒》(*Virus*),都是表现这种人与非人边缘主题的,这也是一个边缘领域,具有偏执症和恐惧症的关键特征即无意识的"异类"(uncanny)现象的典型特点。有趣的是,影片《异形》在制作过程中,特效工程师们被要求把外星生物制作的尽量"像人",以使其容易被观众辨认和相信,所以把嘴的设置放在了嘴部:既像怪物又有点像人。同样的效果也在影片《病毒》里出现,一个隐形的外星智能生物从星际空间通过一艘俄罗斯宇宙飞船(有意思)来到地球,并设法让自己伪装成半人半机械的样子。这些例子的妙处在于创造了木偶一样的动画效果,并且这些动画看上去也还像是人样。

《黑超特警》电影以跨越边界开始，这是整个异形综合症的症状。边境一直都是外来人入侵的最佳地点，比如那些移民、敌人或者外星人。特别是格兰德河，一直都是拉丁美洲移民和美国政府争议的边境地区，近年来普韦布洛印第安人开始争取他们古老的领土权利，关于他们的法律争端越来越多，这使得这个地区更加充满冲突。大多数目击外星人或飞碟的现象也正是出现在这一南部边境。新墨西哥罗斯威尔镇、第 51 区以及其他有争议的“外星人”着陆地点就位于美国和其“他者”之间的无人区内。

我相信现在已经清楚了，我基本的假设就是民族身份的危机通过把内部的我们/他们之间的冲突转移到外部空间获得了暂时的解决。因此才需要不断地发现外部敌人，为了国家的安全，这也通常以战争的名义。这个世纪里，共产党人、法西斯分子、古巴人、朝鲜人、北越人和伊拉克人在拍摄外部“敌人”时都担当了主要角色。但这些角色都基本上扮演得差不多了。尤其似乎没有足够的间谍、颠覆分子和罪犯来接受国家审判，人们开始觉察到国家内在的创伤又开始出现了。这样的例子人们尤

其可以从不断重复非洲裔美国人和土著美洲人的原始场面中得到见证。可是为了不让“人民”(People)注意这种内部的异类民族和分化，还是需要制造一个国家的假象，这就有必要再次把敌人放到国外了。要是没有明显的对象，就不得不进行虚构了。因此就有必要把异类放到领土外，把他们看成是来自天外，从星际空间来到我们中间，侵犯我们的家园，挟持我们爱着的人，渗透到我们的心灵和身体中来。(异类挟持的一个关键标志就是不祥的“肛门探测器”，正如大众偶像霍默·辛普森[14]最近所表演的那样！)

不断出现的异类民族(alien-nation)也表现在电影之外的其他媒体上，正如2000年6月出版的一期流行连环画《美国上尉》(*Captain America*)图文并茂地展示的那样。在一个对全国广播的由手舞国旗的忠诚公民组成的集会上，美国上尉宣布他有一些“不好的消息”会“震惊全国”。全国上下围在电视旁边的家庭在震惊中惶恐地听着他的这番话：

两百多年来，我们一直对我们的孩子说，我们国家成功地保卫了海岸线，不受任何敌对

力量的打击。我们错了。我们一直都是大规模异类入侵的受害者……其入侵程度让人震惊。美国一直都被一个异类种族系统地入侵,他们不遗余力地要毁灭地球。他们已经占了我们的位置,把自己伪装成我们当中的一员……现如今,他们正藏在一边,伺机出击。……今天,凭着美国人民完全的信任……我站出来揭发他们,这还不太晚!事实就是:美国人中每二十人中就有一个是隐藏的异类。

为了不让我们对异类秘密、邪恶的行动有任何怀疑,美国上尉坦率地提醒大家,此举造成了大规模的恐慌。“异类就隐藏在我们当中,”他警告说,“我们必须要在他们进攻之前揪出他们来!我们必须保护我们的家人——我们的孩子!他们无处不在。谁都有可能是。任何不同的人,任何看上去异样的,和你们不像的……他们就是敌人……不是我们死就是他们亡了。”

如果说连环画里的这种小人物看上去无害的话,那么罗纳德·里根的“星战计划”幻想或关于外空入侵会再次让我们团结为一个集体发声,它让我

们/他们的全民心态带上了一份不祥的色彩。(1987 年 9 月 21 日，里根在第 42 届联合国全体会议上表达了他的坚定信念"如果我们面临地球外的异类威胁"，那么我们的差异"就会消失"。)而且，这一点也很巧妙地在热播电影《异形帝国》中得到引用，影片中满满一飞船的"新来者"降落在美国南部，酒吧里的当地居民一边盯着电视屏幕观看里根的著名的"星战"演说，一边在想为什么这些外星人不选择去苏联呢。

不过如果放在改革党总统候选人帕特·布坎南[15]在《美国上尉》漫画出版前几个月所做典型的惧外演说的背景下，这样的宣传变得更加恶毒。从下面这个网络广播的片断可以看出对外人的恐惧从外星人转移到国外移民身上是何等容易和让人不安了："几乎不可否认的是，这个国家的敌人已经在我们当中布满了特工，进行情报、恐怖、暗杀和报复等活动。我们的边界是地球上最容易渗透的。我们的欧洲种族核心，在 1965 年占 90%，现在正在迅速减少。"他因此问道："我们作为一个国家和民族在质变之前到底能够容忍多少'多样性'呢？我们是不是还有共同的东西呢？"随后，面具就完全揭

掉了。“我们看到了让人担忧的迹象，国民开始不相信我们是一个民族了，而是出现了一个完全不同的看法，就是在一个国家内部我们已是不同的民族了。”为了对这种外来威胁作出反应，布坎南承诺当选总统之后，他要“看管好松散的边境，加强国内治安，制止非法移民”。(1999 年 3 月 2 日)

当然，这种外敌入侵美国本土的故事在美国总统竞选活动中也不是第一次了——尼克松大肆渲染边境的红色威胁，电视传教士帕特・罗伯逊[16]在竞选 1988 年共和党提名时，甚至提到了外来者(主要是犹太人和共济会的“智者”的阴谋诡计，他们威胁着处于美国核心的真正的“基督教同盟”[Christian Coalition])。在乔治・布什决心推进国家导弹防御系统(NMDS)的背景下，这种右翼宣传更是嚣张。为了让这个举动得到大众支持，一个强有力的自称是“现在保护美国人联盟”(Coalition to Protect Americans Now)的游说组织还建立了一个网站，内容包括了一个以邮政编码为基础的“导弹威胁计算器”(Missile Threat Calculator)：在一个全美花园式家庭住房和母亲拥抱孩子的照片下，只要输入个人的邮政编码，就可以精确算出“个人

受到导弹攻击的脆弱"程度。一个个性化的导弹威胁档案(Customised Missile Threat Profile)随即列出受到来自中国、伊朗、俄罗斯以及其他"无赖国家"(rogue nations)(所有这些在一张世界地图上都能看见)发射的至少16种不同类型导弹攻击的风险指数。一旦战争以这种方式被转移到本土之外,放到了星际空间,那么最无赖的国家恐怕就是那些全是外星人的国家了!至少在无意识想象的层次上,普遍的恐惧症大多就是这样形成的。

不过官方的共和党说法是很不一样的。我们来听听乔治·布什在2001年1月的就职演说中是怎么说的:"我们大家在一个很长的故事里都有自己的位置……一个新大陆的故事,一个旧大陆故事的故事。一个蓄奴社会并最终成为自由的仆人的故事。一个强大国家的故事,这个国家进入这个世界,是为了保护而不是拥有,是保卫而不是征服。这就是美国的故事……"很显然,在官方和非官方故事之间,明显存在着解释上的冲突。民主就是要担当起解决这类冲突的重任。

[毛羽丰 译 王广州 校]

注释：

① 在我的《后民族主义的爱尔兰》(*Postnationlist Ireland*, Londen, Routladge, 1996)一书里，我讨论了英国、爱尔兰和欧洲身份形成过程中的“他者”辩证法。至于牺牲替罪羊、合法化的故事和民族身份之间神学关系问题，里吉纳·施瓦兹(Regina Schwartz)在《该因的诅咒：一神论的暴力遗产》(*The Curse of Cain: The Violent Legacy of Monotheism*, Chicago, Chicago Univercitg Rress,, 1997)一书中作了分析。德国民族主义中“他们与我们”意识的地位问题，可参阅于尔根·哈贝马斯的《民主立宪国家为了认可所作的斗争》(*Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State*, Multiculturalis, Amy Gutman, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 138-140, 143-146)

② 威廉·布拉特福德(William Bradford, 1590—1657)，英国清教徒殖民者。签署《五月花协议》，建立普利茅斯殖民地，被选任总督长达30年。——译注

③ 梅特肯(Metacom, 1638—1676)，北美印第安人阿尔琴族瓦帕浓人的酋长，被称为菲利普王。向新英格兰的殖民者宣战，1676年被印第安人出卖，在普利茅斯被砍头后分尸，头颅被挂在高杆上示众，长达25年。与本文有出入。——译注

④ 关于“傻瓜船”(ship of fools)的分析，参阅 Michel Foucault, *Madness and Civilisation*, London, Random House, 1965。此外，我在《欧洲现代哲学运动》(*Modern Movements in European Philosophy*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1994, pp. 292-293)里发表过相关的评论。

⑤ 塞勒姆(Salem)，美国马萨诸塞州波士顿东北部的小城镇，建于1626年。1692年曾发生过巫师审判案。三个女孩子因听过西部印第安奴隶讲的神话故事，别人认为她们被魔鬼迷住了，并指控她们行巫术。这三个女孩子被迫指证其他人，最后大约有150人受到牵连。——译注

⑥ 诺曼·科恩(Norman Cohn)在《千年追求》(*The Pursuit of the Millennium*, London, Secker and Warburg, 1957)一书里对替罪羊和追捕女巫的逻辑基础做了精彩的分析。同时参阅埃拉尔(J. Ellul)的《宣传：人类态度的构成》(*Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, New York, Vintage, 1973)。

⑦ 博德威奇，《杀害白人的印第安人》(*Killing the White Man's Indian*,

New York, Anchor, 1997)。那些被压迫的"美洲土著"异乡人("Native—American" Stranger)幽灵的声音又出现了,因为越来越多的美洲土著部落开始援引美国宪法条文来争取他们对自留地的主权。参阅阿伦·沃尔夫(Alan Wolfe)在《毕竟是一个国家》(*One Nation after all*,纽约,维京,1998)对美国人身份的更为详尽的看法。作者漫不经心地指出,美国人不能容忍的一个例子就是同性恋,这是内部异类分子恐惧症的一个很好例子。沃尔夫总结说,美国人有单一的民族身份,体现在他们都被"非判断主义"(non-judgmentalism)和"宽容的个人主义"(capacious individualism)这样的共同价值观联系在一起。关于回忆起的民族叙事和辩护人的法律权利之间的关系问题,参阅马克·奥西埃尔(Mark Osiel)在《大众苦难,集体记忆和法律》(*Mass Atrocity, Collective Memory and the Law*, NJ, Transaction Publishers, 1997, pp. 59-79)一书里做的很有用的批判性讨论。

⑧ 罗伯特·E.李(Robert E. Lee,1807—1870),美国南北战争期间南部联邦军队的首领。——译注

⑨ 撒迪厄斯·史蒂文斯(Thaddeus Stevens,1792—1868),美国政治家,宾夕法尼亚议员。1868年,他领导了弹劾美国总统安德鲁·约翰逊的行动。——译注

⑩ "奴隶制的死亡"(The Death of Slavery),《奴隶制池塘里的上帝之石》(*God's Stone in the Pool of Slavery*, p. 334. 参阅乔丹(W. Jordan),《白人凌驾于黑人之上:美国人对黑人的态度》(*White over Black: American Attitudes toward the Negro*, 1550—1812, New York, Norton, 1977)。

⑪ 科波拉(Francis Ford Coppola,1939—),电影《教父》、《现代启示录》、《雨人》、《局外人》的导演。——译注

⑫ 杰罗尼莫(Geronimo,1829—1909),印第安人阿帕切族的领袖,在美国西南部,他带领族人袭击墨西哥人和美国人的定居地,借以巩固其族人的居留地(1876—1886)。——译注

⑬ 对异形的恐惧起先是源自二战后国民对世界末日、幻想破灭和威胁的偏执症。如果说奥森·韦尔斯(Orson Welles)拍摄的著名影片渲染外星人登陆纽约还算是有趣的话,那么20世纪五六十年代之后的外星人影片已经开始带上了更多邪恶和压抑的色彩了。比如,在冷战后对"外部敌人"和"间谍"的普遍恐惧的背景下,罗斯威尔(Roswell)宣称得到了外星人样本(参阅《外星人验尸》[*Autopsy of an Alien*]记录片),它所造成的怀疑和恐慌影响非同小可。这种不断增长的恐慌本身也反映在一些电视节目的逐渐流行上,如1960年代的《阴阳魔界》(*The Twilight Zone*)(特别要观看1960年4月3号首演的那集"怪物们会在枫叶街出现"(The Monsters are Due on Ma-

ple Street)，里面有个惊人的警告，“征服的工具不一定是炸弹，有时候思想就可以是武器”；又如，同样受欢迎的1983到1985年间播放的电视剧V，展现了一些看似无害的生物，其实是一群冷血的爬行动物，他们吃老鼠，暗中想法设法从内部消灭美国。对上面的几个参考资料，我要感谢我的研究生，特别是布赖恩·佩尔特农(Brian Peltonen)、玛特·佩尔蒂埃(Matt Pelletier)和约翰·马努萨基斯(John Manoussakis)。

⑭ 霍默·辛普森(Homer Simpson)，系列动画片《辛普森一家》中的虚构人物。——译注

⑮ 帕特·布坎南(Pat Buchanan，1938—　)，美国著名的保守派政治家。曾是尼克松总统的政治顾问与发言撰稿人。曾加1992、1996年总统大选。2000年脱离共和党，成为改革党的提名人参选总统。——译注

⑯ 帕特·罗伯逊(Pat Robertson，1930—　)，美国传教士，电视人物。是美国基督教广播网的建立者。——译注

第十章

结论:跨越边界

Conclusion: Border Crossings

Ten

总之，圣徒和异乡人那一最初的场景不断重现，正是当前异形热的实质所在。这就是为什么我一直认为，《黑超特警》与似乎永无完结的《星球大战》与《异形》（发行第一部时正值“伊朗人质事件”[1]刚刚过去）系列电影之类的影片让美国民众会不知不觉地痴迷上的原因。[2]里根总统星球大战的幻想似乎模糊了现实与小说之间的正常差别，人们却信以为真。《摇尾狗》[3]之类的电影揭露了政府为转移国内民众的注意力而需要制造出远在海外的敌人，却扣住了美国不曾言明的合法化危机的脉博。辛普森[4]与罗德尼·金[5]案件之类法庭戏能在全国的荧幕上大行其道的原因，在于它们提醒美国公民，一种不堪一击的东西把它们联系在一起，除了金钱、橄榄球超级杯决赛和电视收视图之外，那就是法律条文，就是宪法[6]。

但是，承认所有美国人为一体的宪法自身已经破裂，就像费城自由厅的大钟一样，在某种程度上，宪法建立在忘却原来的暴力的基础上——他们曾经杀戮印第安土著，尤其曾经拐骗贩卖黑奴。也许，那也解释了为什么美国的电视电影文化几乎要无可避免地指向法庭裁决，如实表达了种种需求，

比如填补间隙、重新划分合法与否的界限，以及说服所有公民相信他们的国家是合法的，合乎宪法的，他们是清教徒、甚至是更纯洁的开国者的后裔。(这种劝诱行为就是马克斯·韦伯[Max Weber]所谓权利的“魅力”作用，是对政府管理权力的补充，尤其是在总体上面临失去合法性的危机时。)事实上，美国故事中总有一些曲曲折折的分界线，比如在阿拉摩的沙漠中、梅森一迪克逊边界线上、或是在美墨边境线上的格兰德河畔，据说外星人常常喜欢在此着陆，西班牙人和普韦布洛印第安人曾挑衅地入侵这里。外星人总是在边境地带出没。[7]

那些徘徊在边境线附近、不尊重领土完整的生物，通常都被叫做“怪物”。他们是一种邪恶异端的物种构成。这个物种从已确定的标准化体系中被驱逐出来的，实际上是一种非物种的物种。异类怪物代表着尚未深思的任何特定知识点及其再现，代表着那种陌生的幽灵，它会时常回归稳定的意识大本营。“怪兽四处出没，”米歇尔·福柯写道，“它们的外形随着知识史发展而变化。”

这与尼采的观点相呼应，尼采认为“怪异的”是“陌生的、外来的、畸形的和自相矛盾的”等词的同

义词;他也揭示所谓异类就是那些违反了传统的“正确或是错误的命题”的范畴,“把整个畸形的认知推回到边缘”[8]。从这种意义上讲,异类是他者,“以双重的形式想象,但只被当作单一的形式”。异类处于陌生的与疏离的经验之维,人们通常认为它是“不自然的”、“脱离自然的”或“为自然所厌弃的”。正因为此,它被看作是对我们政治和社会规范的背叛。[9]甚至马克思也曾谈到过“共产主义的幽灵”。简言之,异类、陌生人和怪物都被指责为冒犯了自然和理智——如果你愿意,也可以称之为“认知的不合法”。官方话语试图发挥其规范作用来牵制怪异性,安德鲁·吉布森(Andrew Gibson)在“叙事与怪异性”(Narrative and Monstrosity)一文中写道:“以防止出现令人沮丧的不该出现的威胁。事实上,这种怪异性就是对追求真理的意志的最大威胁,因为它在根本上与那种意志是异质的,也不能与之共存。”因此,在传统心智、身份、合法与常态的护卫者看来,怪物是“疯狂的”,应当被驱逐出境。由此可以得出一个不太出人意表的结论,这种“怪异性就是他者性,他者性打破了那种认为人是一个一元可知的存在的任何概念”[10]。对于福

柯、吉布森和其他一些新尼采哲学评论家来说，怪物不该被妖魔化，应赞颂它。甚至越来越多的新时代宗教团体认为，最终的异类不是别人，正是上帝。以雷尔教派[11]为例，他们宣扬“外星人就是上帝的真面孔”[12]。

如果说对外星人和怪物的这种说法看似离奇，那就冷静下来看看 2000 年 3 月的《生活》杂志里的一个调查，调查显示大多数美国人都相信外星人的存在，30%以上的人确信外星人曾在美国登陆，仅 1999 年就有 2416 篇目击报道，200 万美国公民声称他们曾亲见过外星人。因此，如同国歌中所唱的那样，上帝真的要拯救美国，那最好的选择就是派遣更多的外星宇宙飞船，使公民的注意力从他们当中的外星人身上转开。

最后，我建议，不管是在美国还是世界的其他地方，哲学可以尝试通过质疑我们和他们之间教条的二极分化，从而，演出这种有关接纳和排斥的当代心理剧，也就是说，要挑战我们与他者之间的二元对立，这种对立关系把我们自己当作“圣徒”，借以区别于作为“异乡人”的他者。尽管“圣徒”与“异乡人”不尽相同，但也并非总是背道而驰。也许在

大多数"异乡人"中就有一个"圣徒",在大多数"圣徒"中有一个"异乡人"。哲学或许能帮助我们在一些可能的地方认识得更清醒,从而做出更敏锐和公正的判断。[13]

[胡媛媛 译 王广州 校]

注释:

① 伊朗人质危机(Iran hostage crisis,1979—1981):伊朗拘押美国外交官引起的政治危机。因巴列维国王在位期间与美国建立了紧密的外交关系,并且霍梅尼取得政权后巴列维前往美国就病,进一步激化伊朗反美情绪。1979 年 11 月,伊朗民兵占领德黑兰美国大使馆,把 50 多名美国人扣作人质,要求引渡国王。卡特总统予以拒绝并冻结伊在美资产。巴列维国王在 1980 年 7 月病逝于开罗。卡特总统因人质事件竞选连任失败,里根就职之后,人质危机彻底得以解决。——译注

② Edward Said, *Covering Islam*, New York, Pantheon, 1981, p. 8:

> 伊斯兰似乎已全方位地进入到穆斯林世界的各个方面,把他们还原到一个特别恶毒的、没有思想的原点。没有了分析和理解,取而代之的是在极大程度上只剩下了"我们对你们"最残酷的形式。

对"东方主义"他者一个相似的偏见是由帕尔萨·米特参照西方对印第安艺术与宗教的态度来分析的。《被中伤的魔怪:欧洲对印第安艺术的反应史》(*Much Maligned Monsters: A History of European Ractions to Indian Art*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1992)。

③ 《摇尾狗》(*Wag the Dog*),又译《作大英雄》、《桃色风云》,拍摄于 1997 年,由巴里·莱文森(Barry Levinson)导演。讲述了这样一个故事:总统大选期间,炮制"阿尔巴尼亚事件"化解总统候选人的桃色风波。——译注

④ 辛普森(Orenthal Jameson Simpson, 1947—),美国足球运动员。1994 年,谋杀前妻及其男友后驾车逃逸。CNN 对辛普森事件进行实况直

播,9500万美国人观看了直播,直播节目每分钟的广告费增加了600%。——译注

⑤ 罗德尼·金(Rodney King,1965—　),非洲裔美国人,1991年3月,因超速被洛杉矶警方追逐,遭到警方殴打,1992年,法院判决殴打罗德尼·金的四名白人警察无罪,从而引发了洛杉矶骚乱。——译注

⑥ 奴隶制的幽灵代表着一个显著的实例,即"被压迫者的回归"。接纳与排斥的黑人白人故事,经常运用于在反映辛普森或是罗德尼·金和洛杉矶警察对簿公堂的电视戏剧中,通过这些案例,从象征想象的层面上讲,我们发现电视剧中,"非洲裔"(Afro)和"美国人"(American)之间的联系似乎也没有那么紧密了。最终的审判结果取决于法庭审判,(法律再一次成为美国社会的最终审判者)。尽管一直要通过非洲奴隶和美国清教徒的后裔间的一体化来提醒人们宪法的作用,斯皮尔伯格近期的反映社会现实的电影《阿米斯塔德》(又译《断锁怒潮》)就是一个很好的例证,在电视、电影及审判室里一再出现的种族戏剧仍是多得难以计数。在这种环境下,再用以一个半世纪以前的以"五月花号公约"为基础的宪法来判定公民是否有投票权,似乎显得有些可笑——当然,印第安人和奴隶不必再去尝试申请享有这种权利。一些宪法的制定者甚至实践了奴隶制度并参加过与印第安人的战争。简言之,与忙于定义国民身份的"美国人"相对立的外国人,已经超出了英国人和印第安人(讽刺的事,后者在后来被称为美国土著居民)的范围,还包括了日益增多的外来黑奴和无财产的移民。以上提到的一些问题在罗伯特·伯格因(Robert Burgoyne)的著作《电影王国:好莱坞审视美国历史》(*Film Nation: Hollywood Looks at U. S. History*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1977)一书中已有讨论。

⑦ 在美国历史上,边境问题很关键。如果说在法印战争和美国独立战争后,与加拿大的边境线的划定意味着向北逐出了其他的竞争者,比如印第安人、法国人和英国殖民统治者;那么与墨西哥边境的确定就表示,通过墨西哥战争,尤其是著名的阿拉摩战役中前仆后继的献身精神(通过那场战役,美国的拓荒传奇英雄,"蛮荒之王"大卫·克罗克特跨入美国的国家英雄的行列),那些竞争者被向南赶出了美国。上面提到过的驱逐非法入侵者的那些战争总掺杂着"边境易于渗透"的观念。从一个更学术的角色看,外星人绑架证词的调查者哈佛大学的约翰·马克(John Mack)教授及其同事们认为那些边境遭遇推翻了我们关于现实与虚幻的界限的假设。见《贵族视色:拓展对非常经验的感知》(*PEER Perspectives: Expanding Awareness of Extraordinary Experiences*, vol. 3 2000, p. 12);也可参阅约翰·马克(John Mack)与巴德·霍普金斯(Budd Hopkins),《关于遭遇外星人经验的对话》(*A*

Dialogue on the Alien Encounter Experience, *PEER Perspectives*, Cambridge, MA, 1999);约翰·马克(John Mack),《宇宙通行证:人类转变与外星人遭遇》(*Passport to the Cosmos: Human Transformation and Alien Encounters*, *PEER Perspectives*, Cambridge, MA, 1999)。在其他事物当中,外星人被《贵族视角》的作者们叫做"怪物现实"(vol. 3, p. 12)。

⑧ Michel Foucault, *The Order of Discourse*, R. Young ed., *Unifying the Text: A Poststructuralist Reader*, London, Routledge, 1981, p. 80. 又1999年爱丁堡大学出版社出版的《走向后现代的叙事理论》(*Toward a postmodern theory of Narrative*)一书中安德鲁·吉布森在他的文章"叙事与怪异性"(Narrative and Monstrosity)中对此有精彩注释(pp. 238-239)。蒂莫西·比利(Timothy Beal)在他的《宗教及其魔怪》(*Religion and Its Monsters*)一书中就这一主题进行了进一步的神学讨论。他运用默西亚·伊利亚德(Mircea Eliade)和鲁道尔夫·奥托(Rudolph Otto)提出的一些主要概念来探索分析宗教的恐惧和恐惧的宗教这一双重现象。他对怪异性的理解是建立在弗洛伊德的"怪异"(uncanny)的观点之上的,也就是"同一性中的他者性"(otherness within sameness)。非常感谢福柯、克里斯蒂娃和吉布森对此进行的分析。

⑨ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, London, Penguin, 1990, pp. 78, 90-91.

⑩ Gibson, *Narrative and Monstrosity*, p. 239. 创新的和探索性的叙事能帮助我们学习如何与异类和怪物共同生存,这样我们可能会少让他者做替罪羊,或是开始逐步接受自己对自己而言也是陌生人的观点。对那些怪物,我们或者把他们驱逐到地球之外的外太空,或是把他们赶到地下。有很多这样的例子,比如:《侏罗纪公园》中的恐龙,《大白沙》中的鲨鱼,或是一些人类中德古拉伯爵和弗兰克斯坦之流的恶魔,以及那些小人物的地下犯罪组织。这些怪物在古老的圣经故事中都能找到原型,如《约伯记》中提到的海怪和巨兽,《约翰福音》中出现的龙。

⑪ 雷尔教派(The Raelian religion),新纪元运动(New Age Movement)的一个组织,支持泛神论,强调人和宇宙的关联。——译注

⑫ 详情可登陆雷尔教派的网站(www. rael. org)以及相关视频和出版物。雷尔教认为"天外来客就是神,就是圣经中的上帝,他们来自其他星球,是永生的"。"是他们用科学的方法创造了世界,并派遣出了先知雷尔。他们正走进我们的生活"。有趣的是,这个组织在政治上主张通过建立世界性的政府来维护世界和平,主张尊重世界的多样性。(*The Face of God*, USAR, Miami, 1973)。雷尔以外的其他新纪元运动的主要领导者直接认为上

帝就是外星人,比如大卫·科莱什(David Koresh)就认为圣城耶路撒冷就是外星宇宙飞船,而妄想狂保罗·布伦顿(Paul Brunton)宣称他和耶稣就是那些在特定空间里生活的高级存在的后代。人们或许会想起那个有超自然能力的"陌生人"——超人。他从天而降来到堪萨斯州斯莫维尔的牧场,为了"真理,正义和美国方式"而战。这种因电影《ET外星人》或是《第三类接触》之类的电影中外星人的到来而形成的宗教光环与人们对成为天使的永恒追求是密不可分的,这种追求与成为魔鬼是背道而驰的。这与勒内·吉拉德(Rene Girard)在《暴力与神圣》(*Violence and the Sacred*)一书中提出的逻辑史是一致的,即外来者只可能成为人们谩骂的替罪羊或是人们尊敬的神。

⑬ 本书的续篇《陌生人,诸神与怪物》更加学术化、更加专业化。我将总结具有批评洞察力的阐释学。

第四部分
叙事内容

Part Four
Narrative Matters

第十一章
叙事内容
Narrative Matters
Eleven

关于故事有三点：如果要讲，就想给人听到；如果给人听到，就想给人理解；如果给人理解了，就想讲给人听。

夏兰·卡森，《搜寻琥珀：长篇故事》[①]

很多人都说，我们跨入第三个千年，就到了故事的终点。我不仅仅是指对大毁灭与大混乱的千禧年幻想，还指精神涣散、毫无理智的普遍情怀。犹太一基督教的救赎、革命解放运动或启蒙主义进程等旧的主叙事对很多人来说已不再吸引西方的想象力与信仰。正是在这种气候下，我们常听人言“历史的终结”（福山），这与人们声称“意识形态的终结”（贝尔）与“小说的终结”（鲍德里亚；或从实证主义角度来看也是亨普尔的观点）[2]偶合。

相比之下，本雅明曾谈及在我们这个日益膨胀的信息时代里对叙事性的权威产生的极端威胁，我相信，本雅明所指并不是讲述故事本身的终结。他只是在标识某种形式的记忆即将走向消亡，而这记忆假定存在着各种古老的传统，即继承来的经验，代代相传，从不间断。这真的就走向消亡了。我们很难否认，这个经验从不间断的观点，与传统的线性叙事联系起来，基本上都受到当代计算机与互联网技术的挑战。我们也不能忽略社会群体的证据，那里，超前的电信与电子数据流已经开始代替旧式记忆的、书信的与印刷的表达方式。我们继承来的根深蒂固的时空观念，正在被不断涌现的速度与直

观性不断膨胀的大都市完全改变——于是产生了一些人所认为的日益扩大的去区域化世界。[③]

这一点根本无法否认。但我相信，我们可以质疑某些人的定论，那个说法认为我们已经走到故事的尽头。讲述故事永远不会终结，因为总会有人说“给我讲个故事吧”，也有人回答说“很久很久以前啊……”当然，老故事会让位于新故事，情节更加多重化，声音多样化而且会更加多媒体化。我们知道，通常这些新故事会被缩短，会被戏仿，到了被称作微型叙事或后叙事的地步。有的故事甚至由后向前讲，比如马丁·埃米斯(Martin Amis)的《时间之箭》(*Time's Arrow*)；或者以几条同时发生的故事线索来讲述，比如迈克·菲吉斯(Mike Figgis)的数码电影《时间密码》(*Timecode*)，影片中四个互不相干的长镜头从头至尾占据了银幕，让多重叙事相互重叠、相互交叉。但这种创新实验仍与扩大了的叙事家族相连，就像浪荡子与祖先(神话－模仿 mythos-mimesis)纽带相连，祖先们保留着一些交流的线条，无论多么纤细，却是开放的。

这样，在20世纪六七十年代一些新派小说家开始宣称“这样的故事一定要清除”，我想，他们心

目中对古老的经典现实主义小说有着非常明确的观念。只有读到叙事中止时才能明白，他们瞄准的是讲故事受到限制的景象。

> 所有叙事作品的技巧因素……无条件地采用以时间为序的情节发展，直线展开的故事情节，中规中矩的情感图表，同样每个插曲往往都有个结局……一切都旨在拼凑平稳的宇宙意象，它条理分明，连绵不断，意义明确，一切都是可以理解的。[4]

这点我同意。但我们不需要巴黎文学界告诉我们这一点。那位都柏林人詹姆斯·乔伊斯几十年前就已经告诉我们这些了，当时，他就已经大胆地在小说叙事上做新的实验，革新了整个讲述故事的进程。故事形式世世代代都在演变这一简单的事实并不意味着各种故事形式会消失，只不过是改变了“居处和名字”。真的，甚至人们可以断言，某些专写文学讣告的人们宣称故事终结的那种强烈欲望，就是需要传统的叙事封闭（克莫德[5]所谓的“结尾的意义”）的一个持续存在的信号，这颇具反

讽的意味。所以，像罗伯一格里耶[6]声称的，“包含人物的小说真真正正是属于过去的”，这更像是说他那些属于过去的小说。恰在罗兰·巴尔特[7]宣称“叙事作品中无人言说”时，正是巴尔特自己创造了一个关于叙事终结的叙事作品，将自己的作者名义以叙事者的身份签署在这个故事上，从而与自己的断言自相矛盾，这是典型的施为矛盾。（大概，他也收到了版税，保护这同一个“无人”的版权。）

我不想出笑话，只是想打个赌，叙事会突破相信世界末日的反人道主义者们所抛出的怀疑而继续存在下去，卡尔·亨普尔之类的实证主义者或编年史学派的结构主义者，同样也怀疑叙事，他们相信历史科学将会剥夺自身所有的叙事功能，只遵从客观的规范和法则。我相信，以科学至上还原性模式的名义顽固地抵制叙事性，很快就会屈从于这样一种认识，即历史真相是“叙事知识”的特性，同样也是所谓“客观知识”的特性。历史学科的认识多过于经验韵律学与结构逻辑学的认识。

至于最近的争论，我个人支持确定的叙事性观，这是由吕格尔、泰勒、罗蒂、麦金太尔或努斯鲍姆(Nussbaum)等理论家提出来的，或者，真正是由

广受欢迎的作家《作家之旅》(*The Writer's Journey*)的作者克里斯托弗·沃格勒(Christopher Vogler)提出来的,他认为虚拟文化的出现不应该当作对叙事的威胁,而应该当作互动、非线性叙事的各种新可能性的催化剂。事实是,无论各种技术把讲述故事的模式改变了多少,人们总是"喜欢逐渐沉浸在故事中,让一个技艺精湛的编故事的人领着自己听完故事"[8]。

那么,在这个结论部分,我要放弃争论,支持蓬蓬勃勃的叙事艺术,打算用五个概括性的标题,每个标题都源自西方哲学塑造叙事模式的最早尝试,即,亚里士多德的诗学。五个标题分别是:情节(mythos,神话)、再创造(mimesis,模仿)、释放(catharsis,净化)、智慧(phronesis,实践智慧)与伦理(ethos,精神特质)。本文将根据当代阐释学的解读方法,着眼于恢复并重新思考这些经久不衰的叙事功能。与此同时,也会让最古老的理论与它们在当今最新潮的对手展开对话。

一、情节(MYTHOS)

每个个体存在都是寻找叙事的生命。这不单

单是因为它力求发现一种方式来处理混乱无序的体验。也是因为每个生命永远都已是一个潜在的故事。我们的局限性恰恰构成了作为存在实体的我们，坦率地讲，从生到死都是这样。这就赋予了我们的生命一种时间的结构，在回顾过去（记忆）展望未来（投射）之中，我们寻求某种意义。因此可以说，从开始到中间再到结束（尽管不一定是这个顺序），我们的生命永远都在阐释自己——前反思地、前意识地阐释。简言之，在某种程度上，在有意识地寻找一种把我们的生命重新铭写为生命历史的叙事作品之前，我们的存在就已然定好情节了。

亚里士多德是最早确认这种前叙事形式的哲学家，他认识到人类存在是“行动”的生命，而且行动总是参照某种结局——即使那个结局就是行动自身。换言之，我们人类行动主体总是根据与他人相互影响的生活，预先设想我们的世界。按照《诗学》里的界定，神话的作用就是赋予这种生命一个具体的规范，将这个生命转移到（1）一个讲述行动中、（2）一个寓言或幻想之中、（3）一个精巧的结构之中。神话的三种意义都传达了叙事作为诗歌创作（poiesis）的普遍功能：把我们的生命创作成生命

故事的方法。这在我们的日常存在中永远都大行其道,只不过在转变为悲剧、史诗或喜剧(这三种体裁都是亚里士多德确定的)等体裁之后,变得明确了。

奥古斯丁将这种叙事结构内化为灵魂自身内部分散与聚合的相互作用。前者他称之为灵魂的膨胀(distentio animi),归因于我们堕落的天性,自我在过去、现在和将来中的分散就表明了这种天性。后面的聚合功能,他给归因于心灵随时间推移趋于同一的(intentio animi)抵制行动[9]。这两种倾向之间产生的那出戏,导致了不协调与协调之间的张力。而这张力将每个生命都编成了一个寻求终极作者的时间性情节——对于奥古斯丁而言,这作者就是上帝。

20世纪的现象学专家日益熟悉了这种最早存在的对人类情节编写与时间性的描述,找到重构这一叙事戏剧的不同方法:胡塞尔(Husserl)所谓的回顾(retention)与前瞻(protention)内在的时间意识;海德格尔(Heidegger)所谓的重温(Wiederholung)与计划(Entwurf)的时间范围,这是根据我们"走向终结的存在"而言的,即"走向死亡的存在";

伽达默尔(Gadamer)所谓“对完成的期待”,是它将我的存在组合为一个整体;还有吕格尔,预示性的“异质的综合”。当代的现象学认识到,叙事性标识、组合、确定了时间体验;还认识到每个历史进程都给确定到可以重述的程度。故事出自于事件,是情节(神话)在事件与那个故事之间斡旋。[10]

但要记住的最重要的一点是,从古希腊对人类生命的发现就是被有意图地阐释过的行动(praxis,实践)到最近将存在描述为叙事的时间性,有一个持久不变的认知,存在本质上是故事化的。生命蕴含着故事。这是一个成形的寻找接生婆的情节。因为每个人内心深处都有很多小的叙事作品想讲出来。“人类生命有一个确定的形式,”阿拉斯代尔·麦金太尔解释说,“即某个故事的形式。不仅仅是诗歌和萨迦式传奇叙述发生在男男女女身上的事,也是从他们叙事形式中,诗歌与萨迦式传奇赢得了一种已然出现在与这两种体裁相关的生命之中的形式。”[11]

这就是为什么每个人的行动都能解读为正在展开的生命故事,为什么每个生命故事都抱怨被“模仿”了,即转变成一个生命的故事。

二、再创造(MIMESIS)

相应地,模仿可以看作是赢得亚里士多德所谓生命的“本质”(eidos)想象的重新描述。模仿与唯心主义空想无关,也与现实主义无关。它是一条揭示存在之内在“普遍性”的途径,这些普遍性构成了人类现实(《诗学》,1451)。模仿绝非被动的复制现实,它强化了其基本特征,从而重现了行动的真实世界(1448a)。可以说,它根据其潜在的真实性重塑了世界。

对神话时间性的描述中最重要的事就是将过去、现在和未来(不一定按照这个顺序)不动声色地编织在一起。我们发现,人类行动区别于纯粹的物理运动之处,就是人类行动永远是残留的积淀过程与面向未来的目标二者的动态综合体。每次行动都导向某个结果,而这个结果激活并推动了行动主体的行为目的。这就是狄尔泰(Dilthey)与阐释学思想家们论及“生命阐释自身”(“das Leben legt sich selber aus”)时的意思。正是因为这种导向性、有意识或无意识,我们的生命才可以被描述为事件之流,这些事件汇聚在一起,构成一个既是累

积性的又是导向性的行动——这是任何一个叙事的两个关键的特征。[13] 存在本身可以被当作前叙事，直到按照正规的语言叙述来重新创造存在，直到我们有时间限制的、综合的存在之尚未言说的先行情节在结构上编写出来，直到含蓄的神话(mythos)变成了明显的诗歌创作(poiesis)，存在才完全是叙事性的。彻底叙事的这一双重步骤将我们已然成形的(象征性地被协调过)体验再次进行塑造。

也许，这就是亚里士多德论及诗性叙事是"模仿行动"(mimesis praxeos)时所说的意思。我认为，这里我们也可以自由地解读亚里士多德的论点，即主人公"再次认识到"(anagnorisis)其存在的内在方向——命运、运气、定数，或者"安排我们结局的那个冥冥中的力量"(《哈姆雷特》)，此时，诗性的洞见便认识到了那一点。模仿这个词的最初含义就是"创造"(invention)：invenire 既指发现，同时也指创造，也就是，按照尚未存在的东西(但是潜在的)揭示已然存在的东西。简言之，就把真实世界重新创造为可能的世界的那种力量。

模仿性再创造的这种力量维持了小说与生活之间联系，同时也认可二者之间的差异。生活只有

以故事的形式通过模仿性重新讲述，才可得到恰如其分地理解。但是，使我们能够从生命过渡到生命故事的模仿行为在生活与讲述之间形成了一条“间隙”（不论多么小）。吕格尔提醒我们，讲故事的同时，生活也在进行。某种意义上，没有讲述的生活也许不如讲述过的生命更加丰富。[18]为什么？因为被叙述过的生命珍视开放的视点，普通的感知是不能接近的。它标识了对可能性世界的诗性推断，可能性世界补充并重塑了我们与先于叙述行为而存在的真实世界的关系。我们揭示存在的新的可能性，也就重塑了我们每日在这个世界的存在。因此，从故事世界回到现实世界中时，在一些重要的方面，我们的感受能力丰富了，也强化了。在这种意义上可以说，模仿涉及了小说的自由游戏，同时也涉及了对现实生活的责任感。这并不是要强迫我们在“生命的尽善尽美与工作的尽善尽美”之间做一个叶芝式的选择。

最终，这让我明白了吕格尔所说的三重模仿循环：(1)我们的现实世界寻求讲述时预先塑造它；(2)在讲述行为中塑造文本；(3)从叙事文本返回到行动时重新塑造我们的存在。从叙事文本回溯到

作者的生活、前瞻到读者的生活,这种指涉与结构主义理论相互矛盾,因为结构主义理论认为文本只与自身相关。这并不是否认生活在语言上得到协调了;只是说这样的协调总是超出自身,没有限定在关注自我的游戏上(杰姆逊称之为“语言的牢房”)。这就是为什么我们坚信模仿行为包括了一个循环运动,即从行动到文本,再返回,这便通过回溯的叙事从预先塑造的经验回到一个重新塑造的现实世界。[⑭]简言之,生活总是在通往叙事的路上,但是直到有人听、有人把这种生活当作故事来讲时,才会实现叙事。这就是为什么潜在的预先塑造日常存在的行为借助叙事性文本吁求一个更加正规的塑造(mythos-mimesis, 神话一模仿)。

根据上文的反思,我更愿意与吕格尔和麦金太尔一起把模仿(mimesis)解释为一种创造性重述,因此避开被动再现的种种内涵,因为这种再现错误地与传统术语“模仿行为”(imitation)联系在了一起。模仿的钥匙放在某条“间隙”里。这条“间隙”将叙事世界与现实世界划分开来,这是因为每个叙事作品都是从某个视点用某种风格和体裁来开掘并讲述一个事实的。这一点在小说中尤为明显,故

事讲述采用了史诗、戏剧、浪漫传奇的形式，或者最近像电影、录像以及互动超文本都出现了电子或数码的形式。[15]

所有这些形式中，分隔真实生命与拟真生命的那条间隙是相当清晰的。当然，也有一些人为媒体暴力与不断攀高的街头暴力之间直接的“因果”关系而争吵，但是我想大多数人都已认识到，他们从现实到虚拟或从虚拟再回到现实中时——并不需要“很久很久以前”之类的套话来标识话题转换。这些东西是隐含在内的。一般说来，有些人是理解破格规则的，他们或是坐在黑洞洞的电影院或戏院里，或是在房间里打开几页小说，或是在咖啡馆或小酒馆里听人讲故事，开头是这样说的：“跟您我不说瞎话的……”（这在爱尔兰的意思正相反）就像裁定乔伊斯《尤利西斯》的那家纽约法庭的法官说的那样，最后的结语是“没人曾让一本书强奸过”。另外提出建议不仅仅是低估了普通人的智慧，而且还大大地侮辱了那些在现实世界中经历过真正暴力事件的人。自从第一个旧石器时代穴居人说“我给你们讲个故事……”开始，人们就知道，现实生活与讲述的生活之间有差别。最早要磨灭那种差别的

文明，或者最早要磨灭我们对那种差别的感知的文明，就是处于窘境的文明。

当然，言及历史性叙事时，模仿的问题就更让人争论不休。但这里，对过去的历史性叙事(historia rerum gestarum)与过去本身(res gestae)之间裂痕，有人几乎一直都承认。即使只通过叙事想象力就可以重构过去，现实与再现之间的“间隙”在性质上也不同于小说中运作的那条“间隙”。讲述历史时，我们不喜欢相同的破格，也不喜欢小说中发挥效用的“自愿放弃怀疑”(这是柯尔律治的说法)。历史性的叙事作品，如果没有包含基本的真实性声明，就不能发挥历史的功能。它至少应该有最起码的声明，如实地讲述过去；如果历史学家是严谨的，他们的记录便是可信的。换言之，不同于虚构的叙事作品，历史性的叙事作品坚持无论对发生过的事件的诠释有什么样的不同、有什么样的质疑，它们的记录指向都是真正发生过的事情。指涉可以是多重的、分开的或缩短的，但它信奉历史学家叙述的真实事件(genomena)。于是，认知我们态度的差异便举足轻重了。阅读米什莱[15]对拿破仑的历史记录时，不同于阅读托尔斯泰在《战争与和平》里

的虚构叙述。即便二者都涉及了历史与虚构的某种混合，前者这样做是“想象性的历史”，后者是“历史性的小说”。或者引用一个更形象的事例吧，越共女孩身绑汽油弹的新闻报道与满身鳞片的小美人鱼的故事，二者都涉及了真实性声明，可是二者的差异如在眼前。一旦一个故事当作历史讲了，它对过去的声明就与小说做的声明大相径庭。

总之，历史与小说都涉及人类行动，却是以不同的指涉声明为基础的。小说揭示可能的行动世界，而历史大体上力求符合科学主体共同的证据标准。吕格尔这样描述历史与小说所涉及的真实性声明的不同：

> 按照术语“真实性”因因相袭的意义，只有历史知识才可以将其指意声明清楚地阐释为“真实性”声明。那种意义是借助对这种科学实体的了解才附着于“真实性”之上的。但是，这个真实性声明的意思本身恰恰是由统辖对这个世界的传统描述的限制性体系予以确定的。这就是为什么虚构叙事作品可以宣布另外一种指意声明，适合于诗性话语的分割指称

> 的声明。这种指意声明只不过是根据象征性的小说结构重新描述现实的声明而已。[17]

当然，这不是否认一旦历史被叙述了，就已经采用了某些“讲述”与“重述”技巧，这些技巧使得历史不仅仅是对经验事实的新闻报道。甚至“过去可以如实来讲”这种假定仍然包含修辞格标识“如”这一间隙。讲述历史从来都不是自由自在的（蒙“实证主义者”或“基督教基要主义者”恩准），至少在某种程度上总是比喻性的，它按照一定的遴选、排序、情节编排与视角进行讲述。但它想真实一些。如果不是这样，就无法反击否认大屠杀的人和宣传家对历史的扭曲。我们将不能关注记忆的负债，尤其是那些被忘却的历史受害者。讲述历史将声音赋予无声的东西，试图讲出历史的沉默。“人类存在的意义，”吕格尔公正地评述道，“不仅仅是改变或掌握世界的权力，也是在叙事话语中被记住、被回忆的能力。”[18]但是叙事真实性与记忆的差异这个颇富争议的问题，将在第四节“叙事智慧”（phronesis）中再讨论。

总之，叙事的模仿角色从来没有在历史讲述中

完全缺场，甚至像在小说讲述中完全在场一样。这就是我提出我们永远不会到达故事终点的理由。甚至在后现代文化之最“后”，我们也不会到达这样的地步，可以言之凿凿地宣称故事讲述的活动中止了。甚至对叙事想象力的后现代戏仿，像卡尔维诺的《寒冬夜行人》(*If on a Winter's Night a Traveller*)或贝克特的《死了的想象力在想象》(*Imagination Dead Imagine*)，都假定了他们正在进行戏仿的叙事行为。想想题目吧。叙事之蛇可能吞掉自己的尾巴，但永远不会完全消失。

三、释放(CATHARSIS)

接下来，我想看看故事拥有特别的净化力量这一命题。首先点明这个观点，即故事把我们送到其他的时空，体验别样的东西，从而“改变”我们自身。用李尔王的话来说，这是“感受倒霉鬼的感受”的力量。这力量让人了解到，自己在别人的脑海里、穿别人的鞋或在别人的身体会是什么样子。简言之，就是感同身受的想象的力量。

亚里士多德将净化界定为“通过怜悯和恐惧来净化”。我们先谈谈“恐惧”(phobos)吧。亚里士多

德相信，戏剧化的故事可以赋予我们自由，以观看各种各样平淡无奇、无法牢记的事件，这种事件被叙述后便清除了邪恶因素。“我们讨厌看到某些实物，”他说，“但当我们观看此类物体极其逼真的艺术再现时，却很高兴，比如“最讨人嫌的野兽形体，还有动物尸体。”(《诗学》1448b)他提出，我们可以旁观者的身份(先于康德的“非功利性”观点)从悲剧性的存在苦痛中体验某种净化的宣泄。为什么呢？因为模仿的设计与技巧恰恰将我们与面前展开的行动分隔开来，它给我们足够的距离，去把握模仿的意义。这种间离或净化的“恐惧”来自“被模仿的行动”技艺在字面意义与比喻意义之间的间隙。在命运的操弄前，它引起了某种“敬畏”(phobos)。这就是我们得知《俄狄浦斯王》中斯芬克司之谜的真正含义时所体会到的，或者在《哈姆雷特》一剧中，记下哈姆雷特王子发现“安排我们结局的那个冥冥中的力量”时，我们也感受到了敬畏。这就是《青年艺术家的画像》中史蒂芬·代达罗斯对亚里士多德净化理论的著名记述里，代达罗斯所谓的“关于事物秘密成因的知识”。净化式的敬畏挡住我们的去路，把我们扔出正常状况之外，又将我

们拉出我们的世界。希腊人将这一点与奥林匹亚诸神祇的冷漠超然等同起来,使我们能够看透事物直至明白它们的内在或终极意义,不管多么麻烦、不管多么可怕。

但这仅是故事的一半。我们被间离了,也需要充分参与到行动之中以感受它的重要性。前文说过,净化作用既通过恐惧感也通过怜悯来净化我们。它是既感同身受又冷漠超然的双重态度。通过怜悯(eleos),希腊人获得了与他人同样感受痛苦(sym-pathein)的能力。比如,被叙述的戏剧行动获得了一种比在普通生活中体验到的更加广泛、更能引起共鸣的同情方式。这不仅仅因为净化喜用破格来中止我们正常的防御反射(让我们不受痛苦),还因为它扩大我们移情的范围——超越家庭、朋友以及熟客,直至各种异国他乡人。我们读《俄狄浦斯王》,就会体验到一个弑父娶母的古希腊人是什么样子的。如果我们读《安娜·卡列尼娜》,就会体验19世纪一位俄国激情女子的悲剧命运。我们读《红与黑》,就会重新经历法国拿破仑时代一位古怪任性的年轻人的生活。如果读特德·休斯的《美洲虎》[13],我们甚至可以把自己送到"非理性"动

物的毛皮之下。现实中不可能的事，在小说中就变可能了。

不同于生活中的活生生的事物——越陌生越好——同感同受的力量，不仅是对诗性想象力的重大考验，也是对伦理敏感性的重大考验。在这点上，我们可以走得更远，种族灭绝与暴行就预示了叙事想象力的彻底失败。比如，乔纳森·斯威夫特为确保英国读者理解爱尔兰大饥荒而撰写《一个温和的建议》时，他就相信这一点。库切[9]笔下的一个人物伊丽莎白·科斯特洛对大屠杀提出了相似的观点：

那种集中营里特别的恐惧感，那恐惧感让我们相信接下来的是反人性的罪孽，那恐惧感并不是凶手杀人如同捏死一个虱子，尽管他与受害者同为人类。这太抽象了。那恐惧感是凶手绝不设身处地为受害者想一想，而别人都会。他们说："是他们坐在那些牛车里叮叮咣咣地走过去。"他们没说："如果是我坐那辆牛车里会怎么样？"他们没说："是我坐在那辆牛车里。"他们说："今天正在烧的一定是那个死

人，空气都臭了，灰烬都落在我的卷心菜上了。”他们没说：“如果我烧起来会怎么样？”他们没说：“我烧着了，正落进灰尘里。”

伊丽莎白·科斯特洛换了几句话总结道：

他们关上了心扉。心是一种能力即同情的座位，它让我们不时地分享另一个人的存在……一些人有把自己想象成别人的能力，一些人没有这种能力，还有一些人有这种能力却决定不用……在某种程度上，我们可以把自己想成另一个人的存在，没有任何限制。同情心、想象力没有限制。[21]

如果我们拥有叙事同情心，我们能够从别人的视角看这个世界，我们就不会杀人。如果我们没有叙事同情心，我们便不会爱人。

因此，我们可以说，净化作用促成了一种怜悯与恐惧的混合，我们借以体验其他实体的痛苦，好像我们就是他们。确切地讲，正是这种差异与同一的双重占有，即作为别人体验自己，又作为自己体

验别人，才引起我们对事物的自然态度的颠倒，把我们向观看与存在等新奇的方法开放。

叙事者拥有净化功能，有一个非常动人的例子，是海伦·班伯。一个主要的原因就是她是个非常“好的听众”。听取受压抑的故事，再把这故事讲还给讲故事的人听，也讲给其他听众和读者听，班伯的这种本事有着非常特殊治疗结果。我曾引用过她与贝尔森叙事作品相关的见证记录，她被释放后，曾在那里当过临床医学家和律师。但是班伯的工作也扩大到大赦国际以及大赦国际对全世界饱受摧残的受害人的各种证词记录中。《优秀的听众》报道过的一个特别有力的个案，就是贝尔·博谢尔(Bell Beaushire)的个案。他是智利反阿兰德政变中一个“消失了的”受害人，饱受了最骇人听闻的虐待后，最终处决之前，他遭受了电刑，还有一次次的绞刑。班伯转述的博谢尔的故事“是描述，但也是留心记忆的一种方法”，这是承认需要将这个故事“与没受过折磨的那些人的世界联系起来”。幸亏有她的见证，博谢尔的卷宗才成为“个体被忘却”的命运之不可或缺的证明，是“由许多在他‘消失’后看到过他的人讲述的”[2]。这位智利恐怖时

期的幸存者说，“你不要放弃死……我们必须承认这个事实，也必须了解这个事实”。坦白与承认的双重责任就是叙事性记忆无法逃避的任务。

这里，我想援引的最后一个证实净化作用的例子是一个亚美尼亚种族大屠杀[22]幸存者的证词。1915年夏天的一个傍晚，在土耳其东部卡波特的山村里，一位年轻的亚美尼亚母亲把孩子藏进一个桑树丛里。随后，整个村子的人都被土耳其军队杀光了，而那个孩子幸存下来，叫迈克尔·哈古皮安。80年后，他拍摄了一部电影纪录片，叫《湖上传来的声音》[23]。杀戮150多万亚美尼亚人，被称作“无声的种族灭绝”，因为一直以来土耳其政府持否认的态度。哈古皮安花了数年的时间研究这部电影，广泛游历以收集第一手的证词，缀合成在惨绝人寰的那一年发生的桩桩件件。最重要的一件证据是一位美国外交官拍摄的一系列照片，当时被寄往土耳其，离开这个国家时因为害怕照片被查抄，就埋了起来。多年之后，他回到土耳其，找回了那些照片，边角都模糊、蚀坏了，但仍然证实了这样的说法，有一万多具尸体被丢进卡波特西面的湖水里。对埋藏了的“行动的模仿”的这种再次认证，就证实

了哈古皮安关于种族灭绝的故事，核实了数据，“你能杀掉一个人，但不能湮灭他们的声音”(《蒙特利尔公报》，2000 年 4 月 22 日，第 4 页)。最后历经 80 多年的沉默之后，哈古皮安让这些受压迫的声音言说出来，如果绝对不是治疗，他就是提供了某种完成记忆的机会。而这对于净化的全部功能是至关重要的：这关乎确认痛苦的事实——是通过叙事性模仿的“间隙”——而非奇迹般解决这些事实的某种魔法药剂。净化作用关乎认知，而不是治疗方法。[26]

博谢尔、哈古皮安或斯莱伯尼克等人的故事所证明的是，证词可能像虚构的叙事一样有力地激发了同情的想象力。无论模仿是关乎历史还是小说，它都以这样的方式模仿了行动，我们能够再现缺场或被遗忘的事物。使缺场的事物在场，这一叙事功能可以达到治疗的目的。

四、智慧(PHRONESIS)

这样我们回到了那个反复讨论的问题：关于故事中那个世界我们能了解到什么？存在适合于小说的真实性吗？如果有的话，如何与历史的真实性区别开来呢？历史被理解为经过某些故事结构加

工过的事件，只不过对事情实际发生的方式保留了指意性的确认。假设两种真实性的确有所不同，就像这本书从头至尾一直在讨论的那样，我们便要问，这如何与那个古怪的事实联系在一起的呢，即英语的“历史”(history)就跟几个其他语种的“历史”一样(比如 Geschichte[德语]、historia[拉丁文]、histoire[法语])既指事件，同时又指被叙述的这些事件的记录。有一个事实被《万有词典》(*Dictionnaire universel*)对 histoire 的权威界定所强调，历史既是“对事物如实的叙述”，又是“由某个作者编写的令人惊奇却又可信的故事”。

我的基本观点是，无论历史性的和虚构性的叙事作品怎样相互关联，一般情况下，有一种具体针对叙事性的理解，这一点非常符合亚里士多德所谓的 phronesis——一种实践智慧，它既能够尊重人类行动所要达到的开始形成的价值观普遍性，又能够尊重事态的单一性。这种特殊的“实践智慧”理解力产生于历史与故事的某种相互重叠。它承认，对历史的再现总有某种虚构性，“好像”我们真的在过去中体验历史(现实生活中我们就不能)。出于同样的原因，它认识到虚构的叙事作品有某种历史

性的特征——比如，大多数故事都用过去时态来叙述，描述人物和事件，就像是真人真事。按照亚里士多德的说法，对叙事作品而言，实现看似不可能的东西，一定要写得可信（《诗学》，1460a，26-27）。这也许就是为什么科幻叙事作品中最残暴的妖魔必须与历史性的类生命实体有某种相似性，好像他们想被认出来，或者支配我们的利益。比如，已经提到过，《异形》系列电影[26]中地球外生命体都有器官、嘴巴与尾巴；甚至美国电影《2001：太空漫游》里的人工智慧虚拟机器都有一个人的名字“哈尔”，还用人的声音说话。文学信念对于叙事作品的创作来说绝对是至关紧要的。叙事者创造了一个“次要世界”，而且一旦我们走进其中去，就要假装被叙述的东西都是“真实的”，在这种程度上它才符合那个世界的法则。“你相信它，好像你身处其境。怀疑出现的那一刻，魔咒打破了；魔法，或说艺术，就失败了。”[27]

正是叙事功能的这种古怪的交叉才使得——(1)小说描绘亚里士多德所说的生活的“基本”事实，(2)历史描绘可信的特殊性意义——成为可能。但在叙事作品之拱上强调小说与历史的这种交织

时，我同样坚持它们在此拱上不同位置，比如，前者明显地移向“想象”的极点，后者移向“现实”的极点。此外我坚信，绝大多数读者，包括小孩子，都知道如何做这种基本的区分。[28] 托尔金提醒我们，青蛙王子的故事只是可能发生，因为我们知道青蛙不是男人，在历史的现实世界里，公主们也不嫁给他们。

当然，言及叙事的真实性时，就有了大量的魔鬼的追捧者。为了确定我自己的立场，还是简略地列举几个吧。我已经援引过几个建构主义者了，像心理治疗领域的谢弗，或者历史学领域的海登·怀特，他们赞同实用相对主义的立场。由于这个原因，叙事作品就被确认纯粹的语言表述，没有超越自身并可信地指向任何事实。叙事作品涉及一个自我指涉的能指游戏，在文本内的网中绞接在一起。[29] 怀特赞同后现代的反讽立场，同时承认：

> （这种观点往往损害）积极政治行动的全部信念。它理解人类状况本质的愚蠢或荒诞性，往往在文明的“疯癫”中产生信念，并且像名流一样蔑视那些或以科学或以艺术力图把

握社会现实特性的人。[30]

基本上怀特认为，因为所有被叙述的历史不可避免要受情节编写、说明与意识形态等这类语言学处理过程的制约，某种程度上我们不得不支持“不可还原的知识相对论”。追溯相对主义—唯心主义历史哲学的演变过程——从黑格尔，通过尼采，再到克罗齐[31]、简梯尔[32]，等等，怀特的结论是，当前历史编纂在“反讽条件”的复杂描述上已达到了高峰。我们能做得最好的是放弃历史的真实性，追求实用的“有效性”。历史性的记录如果发挥了作用，就是正确的。[33]

为回应这种激进的非确定性，我的答复是，与历史事件相关的可确定性证据的主体，深入地决定了我们的终极阐释。“真实性之光必须照透，”弗赖德兰德[34]在《再现的限度初探》一书强调，“哪怕是间接地。”为答复怀特对作证过去罪恶的“新声音”的申辩诉求，并态度诚恳地予以反驳，“是现实与大灾大难的……重要性才促成对‘新声音’的求索，而不是对具体声音的使用，建构这些事件的意义”[35]。简言之，我们可稳妥地接受，叙事既是对世界的揭

示，也是对世界的创造——其结局不会实现运算法则或三段论的精确性，也没有因此而屈从于语言学的相对论。我们认可"好像"(as if)在所有虚构故事中的叙事功能以及"如"(as)在所有历史作品中的叙事功能，这个事实并不代表我们必须放弃对现实的所有指意性认证。

经过周密考虑，我提出每种叙事性历史应该既服从证据的外在标准，又要服从语言学要求和体裁适当性(比如，在去波兰乡村的旅游广告中人们不会描述奥斯威辛市[9])的内在标准。因为如果适当的平衡出现在这里，便很难避开实证主义或相对主义的极端，二者都会威胁到叙事见证的合法性。此外，我要强调，除评价对手历史记录的认识论标准之外——对手的记录太过粗略——有必要增加伦理标准，也就是说，既服务于真实性，也服务于公正性。我们需要调用尽可能多的有效标准——语言学的、科学的，以及道德的标准。如果我们要想能够论述，一个历史性的记录要比别的记录更加"现实"、更加"真实"或更加"公正"，对历史的详细修订比虚构性记录更加合法。我们应该能够这样论述。

极端后现代反讽的立场被小说家朱利安·巴

恩斯在《世界历史十章半》中娴熟地戏仿。下面的引文代表了他细致入微的讽刺性推理。“历史不是发生过的事”,他写道:

> 历史只不过是历史学家们讲述的东西。它有形式,有计划,有运动,有扩张,有民主进程。它是挂毯,是事件之流,是复杂的叙事作品,相互联系,可以解释。一个好故事总是引起另一个故事。首先是国王与大主教在舞台背后做了些神性焊补,接下来就是思想进程与群众运动,随之是小的地方事件,当然这意味还有更重大的事。但历史始终是联系、进步、意义,这一个导向那一个,这个发生是因为那个。我们是这些历史的读者、历史的经受者,为得到有希望的结论、为明确未来的路途,我们细察前车之鉴。我们依赖历史,把它当作一系列画廊图片、一幅幅风俗画,我们是参与者,可以轻易地借助想象返回生活,此时,历史始终更像一幅多媒体拼贴画。

巴恩斯用下面的启发性注释结束了他的悖谬

论证：

> 世界的历史？只不过是回响黑暗之中的声音；燃烧了几个世纪要渐渐熄灭的意象；故事，那些古老的故事有时似乎要重叠起来；奇怪的连结，毫不相干的联系……我们认为我们知道我们是谁，尽管不太清楚为什么来到这里，或者被迫要在这里呆多久。在束手束脚的不确定性中，我们焦躁不安，我们痛苦挣扎，所以我们创作。我们编造了一个故事，来掩盖我们不了解或者不接受的事实。我们保留了几个真正的事实，围绕着它们讲了一个新故事。我们的恐惧与我们的痛苦只有通过使人抚慰心安的创作来缓解了，我们称这种创作为历史。[30]

但是，仅有创作是不够的。言及个体生命的历史或群体事件的历史时，就不够了。比方说，我们愿意把重述奥斯威辛和斯克赖伯尼斯(Screbernice)的恐怖事件当作纯粹的创作训练吗？当然不能。这就是为什么在这里提出，承认我们不能以绝

对的确定性叙述,并不意味着支持每个叙事作品的任意性。经验的编年史与奇幻故事之间切开一个不可逾越的鸿沟,这种趋势我认为是种错误,因为这样做的过程中,我们就丧失了所有从一个通向另一个的途径。怪异的是,相对主义者与实证主义者(尽管原因相反)都犯了极端错误:相对主义者声称,解释历史性过去的唯一标准就是修辞性的;而实证主义者则坚持,历史性报道实践中对叙事性的任何牵连都是对"事实"的扭曲。因此,两种立场都否认叙事与现实生活之间的关联,而且,我相信这两种立场都是站不住脚的。

说起来也怪,这两种论点在死亡集中营的争论中都被否定论者利用了。一些否认大屠杀的人提出有关毒气室的历史,只不过是"各种叙事作品中的一个",是被盟国强加的"正史",而包括欧文与福里松在内的其他人对大屠杀否认的基础也是这样一种判断,即没有足够的"客观事实"来证明它。后者不同意德博拉·利普斯塔特[8]与其他人的指控,不认为自己是相对主义的非理性主义者,而恰恰相反:他们是强硬的理性主义者,被迫放弃大屠杀历史是没有事实基础的"神话"的观点![9]这些修正主

义者并没有放弃科学，他们指责大屠杀的证据，针对的便是它的科学性的问题。他们强调这样的证据不能毫不含糊地判定为经验历史。

为了有效地反驳否定论者，我相信，大屠杀需要同时当作历史和故事来讲，教条地关注“纯粹事实”在言及历史性证词时是不充分的，不论这种关注是从实证主义角度还是从修正主义角度。我再说一遍，尊重历史记忆反对修正主义的最好方法就是，结合最有效的叙事见证形式与最客观的档案、法庭、经验的证据形式。因为真实性不是所谓准确科学的唯一特权。还有一种真实，及其相应的理解，我们可以恰如其分地称之为“叙事”。我们需要这两者。

我认为，证实真实性的整个问题已经由最近对大屠杀论战的裁决非常引人注目地强调出来了。我相信查尔斯·格雷法官(Judge Charles Gray)是绝对正确的，比如他在伦敦高等法院(2000 年 4 月)的裁定：大卫·欧文不是一个历史学家，只是某个“误传并曲解”历史证据而且力图“从记忆中删除人所达到的(深度)”的人。欧文与其修正主义盟友确实试图“粉饰人类历史上最令人发指的罪恶”。

我们必须毫无保留地声明这一点。但不是仅仅求助于某个绝对科学的“事实”标准。这不是因为历史或大或小的程度上由叙事来告知，而叙事被指责为不真实的。这就是为什么我完全支持法国历史学家彼埃尔·韦多一纳盖（Pierre Vidal-Nacquet）的观点。他说，我们能认可历史始终要通过叙事来处理的，同时还可以断言有一种东西是无法还原的，不管你愿意还是不愿意，我们“仍称之为现实”。没有某种对“现实”的指意认证，不管这种认证多么不直接，我们似乎根本没有正当理由来区分历史与小说。[40]为了回应前文引用的他自己对历史相对主义的戏仿，朱利安·巴恩斯写道：

> 我们都知道客观的真实性是不可能达到的……但是我们还必须相信客观的真实性是可以达到的；或者我们必须相信99%是可以达到的；或者如果不相信这一点，我们必须相信43%的客观真实性要比41%好。我们必须这么做，是因为如果不信，我们就迷失了，就陷入到骗人的相对性之中，就会同样重视这个或那个骗子的话了，就会在真实性的谜团面前绝

望，就会承认胜利者不仅有权掌握战利品，也有权掌握真实性。(p.244)

我来下个结论吧。我声明，叙事作品向我们当中那些关心历史真实性的人所承诺的是一种理解方式，这方式既非绝对亦非相对，只是居于二者之间的某种东西。相对于将事实纯粹地编年或科学理论(theoria)纯粹地抽象而言，这就是亚里士多德所谓的实践智慧(phronesis)。它更接近于艺术，而不是科学；或者，如果你愿意接受的话，它更接近某种人的科学而不是准确的科学。[41]就像建筑师的标尺一样，它近似于但更忠实于生活的经验。也许，这就是莎士比亚在《冬天的故事》中说"像吃饭一样合法的技艺"时所暗指的东西。这一点不是要否认历史中叙事所扮演的角色，而是要确认这里的功能不同于小说中叙事的功能。关于此事最后的论述，我要引用普里莫·列维的话。他支持那些被禁止讲述自己故事的人：

给"别人"讲述我们的故事、让"别人"参与到其中的需求，在我们获得自由之前、之后，已

为我们呈现了直接而强烈的冲动的特征，而且已到了与其他基本需求相竞争的地步。[4]

在这种情况下，讲述故事实际上就是像吃饭一样合法、一样生死攸关的技艺。

五、伦理学(ETHOS)

本书的结尾是反思讲述故事的伦理角色。我想，这里要记起的最基本的一点是，故事使与其他人在伦理上分享一个共同的世界成为可能。在这个世界里，故事永远都是一种话语模式。每次讲述故事的行为都包括某人(讲述者)给某人(听众)讲述关于某事物(一个真实或想象的世界)的某事(一个故事)。

叙事的不同方法都强调这些角色的一个或几个，有时竟到了排他性的地步。浪漫的唯心主义者和存在主义者通常过于强调有意图的"讲述者"角色，结构主义者则强调"故事"自身的语言运作，后结构主义则强调"读者"的接受角色，唯物主义者与现实主义者则强调"世界"的指意角色。但是我认为，最明智的就是批评阐释学方法，总体上强调叙

事过程中四个方面的同等重要性。

这就让我们不仅得以认知高度复杂的文本游戏运作，也认知了指意性行动世界，文本源自于这个世界，最终也返回到这个世界里。对从行动到文本和从文本到行动这一双向通道的确认，鼓励我们认知不可或缺的人类施为角色。这个角色是多重的，实际上是与作者、演员和读者等施为者相关联的。因此，我们与故事接触时，同时了解到了一位叙事者(在讲述故事)、叙述的人物(在故事中活动)以及一位叙事阐释者(听取故事，并将其重新与充满行动和痛苦的现实世界)。

我相信，没有这种施为的相互影响，我们就不会有那种叙事特质的感觉了，这种感觉给予我们一种特殊的自我身份经验，这对于任何一种道德责任都是不可或缺的。[43] 毕竟，每个道德施为者肯定都有某种自我特质的感觉，这感觉历经过去、现在与将来整整一生都会持久不衰，穿越前人、同辈与后辈的共同历史而历久永存——如果道德施为者要能够承诺并且守信的话。这种自我身份感，麦金太尔称之为“生命的叙事统一”，它根本上是源自这个问题：你是谁？换言之，我们的生命就成了通常由

别人向我们提出的“你是谁”问题的答案——在这种情况下，我们把我们的生活故事讲述给自己和别人听。这种讲述给我们一种成为“主体”的感觉，这“主体”能够行动，并向别人陈述自己。

那么，对文本不确定性与作者不详的过度强调，挑战的正是这个对叙事自我身份的确认。但其中的风险太高了。在提议删除“正在体验、正在行动的主体”的情况下，采取行动改变世界这个观点陷入了绝境。[4] 老问题“要做什么呢”还没有解答。针对这种政治瘫痪的故事梗概，我的答复是，讲述故事本质上是互动的。而与此相反的断言——我们正在促成“叙事的终结”——则考虑不够周全。

我认为，自我叙事的模式在回应反人道主义者对主体性的质疑的同时，可保持伦理政治层面的重要理念。坚持某些基要主义观点，比如实体的人、我思或自我等，并非是这种自我危机的最好回应。辩惑不会有答案。否定许多对实质主义主体的后现代批评的合法性是鲁莽的。我认为一个更合适的策略可在叙事的哲学模式中找到，该模式力求提供一个自我特质标新立异的模式，即，一个人的叙事身份。它是通过规定专有名称来假定的，是由同

一主体穿越从生到死之间的各种行为和言语而持久存在这个判断来支持的。一个自我讲述的关于自己的故事讲述的是,关于尚在讨论之中的那个"谁"的行动,这个"谁"的身份是叙事性的自我。这就是吕格尔所谓过程与承诺的相同自我(ipse-self)。与这个自我相反的是固定的前个自我(idem-self),仅用于回答"是什么"的问题。[6] 总之,我确信,无论我们的世界变得多么虚拟、数字化或星际空间化,永远都会有人类自我吟诵故事、听取故事。这些叙事性的自我永远都能采取伦理上负责的行动。

我见过的反对叙事作品伦理特征的最令人信服的论证就是兰格的断言,他认为很多大屠杀见证者都是分裂的或"受损伤的"自我,不受"行动与评价"的道德标准约束。前文略微谈过一些,他推论这些幸存者的证词通常说明了垮掉的身份,"试图遵从需要采取行动的记忆,今天仍然饱受无力行动的困扰"。因为这种采取行动的需求是由一个施为者传下来的,"他从来都控制不了结局,继而发生的剧情抵制了所有利用传统的道德期望进行阐释的努力"。他推测,别人丢给我们"一系列的个人历

史，无法予以判断和评价”[46]。兰格拒绝有关大屠杀的叙事性记忆的道德功能，不顾自己的安危与名誉，大胆指责幸存者永远“分裂松散的”精神状态，按照他自己的记述，这恰恰就是纳粹分子们想要实现的。因此，他似乎毁掉自己的论证，他承认，见证人“受损伤的自我”是“心理结果”的症状，“纳粹的策略就是将身份与分裂相联系，与共性相隔离，从而打碎身份，这就造成了那种心理结果”[47]。荒谬的是，在非道德的灯光下看待大屠杀证词，可能是在为纳粹分子做事。因此，兰格不失时机地提醒我们叙事的局限和难点，尤其是大屠杀的语境叙事，我相信，他肯定赞成不顾一切继续讲述那个故事，在伦理上具备的合法性。我想，他也不想反对。

当然，讲述故事既是我们做的事（作为施为者），也是我们参与的事（作为演员）。我们既是叙事的主体，也服从于叙事。我们动手创造自己的故事之前，故事已经塑造了我们。这样，每个人的存在就成了一件织物，由听来和讲述的故事缀合而成。作为故事的讲述者和听众，我们出生在某种主体间性的历史性之中，这种历史性是与语言、血统、遗传密码一起继承来的。“在讲述故事或写作故事

之前，我们属于历史。专属于讲述故事与写作历史的历史性被包围在历史现实之中。”[48] 此外，正是因为我们作为故事讲述者和听众而属于历史，我们才为故事所吸引——并不仅仅是通过事实才受到教育。哈贝马斯注意到，历史永远是以心目中的具体“兴趣”来讲述的，第一种就是交流的“兴趣”。这种功利性本质上是伦理的，因为我们认为是可交流的和可记忆的东西，也是我们认为有价值的东西。最值得在记忆中保留的，恰恰是那些“规范个人行动、公共机构的生活与过去的社会斗争的价值观”[49]。最近理查德·罗蒂为某个社团辩论，利用的正是这种对思想中主体间同感同受的兴趣。该社团是为叙事想象力而成立的，与教条的说教或抽象的论述无关：

> 在以昆德拉所谓“小说的智慧”为基础的道德世界里，道德比较与判断是借助专有名称完成的，与一般术语或一般原则关系不大。一个社团从小说而不是从本体论神学或本体论道德论文中吸收道德词汇……自问我们所做的是为了相处融洽，我们怎样安排事情才可以

> 相处甚欢，怎样改变机构，每个人可被理解的权利才有更好的条件被满足。[50]

实际上，罗蒂说了那么多，是为了指出叙事作品不仅仅有助于教化异邦人、陌生人与代人受过的人——比如哈丽雅特·比彻·斯托的《汤姆叔叔的小屋》便有这样的内容，它关注了白人对黑人的偏见。叙事作品还有助于使我们每个人都成为“爱的施为者”，对别人痛苦受辱的具体细节感同身受。[51]

那么，我们可以下这样的结论，故事讲述不是中立的。针对被叙述的事件和叙事的主要演员，每个叙事作品都负某种评述的责任。最终，如果伊阿古的乖僻与苔丝狄蒙娜的清白无辜没有打动我们，我们能真正欣赏《奥赛罗》这个悲剧故事吗？如果我们没有看出卢克·斯凯沃克是正义的化身、达思·韦德[52]是破坏的力量，我们能真正地欣赏他们之间的战斗吗？换个角度来问这个问题，争论《安妮·弗兰克》[53]是不是个排犹故事，有什么意义吗？《雾都孤儿》是19世纪资本主义的辩解文吗？答案很明显，这个事实就是充分的明证，每个叙事作品对于其人物的道德价值都有自己的衡量，都戏剧性

地表现了某些行动与行动结果之间道德关系。(这就是亚里士多德所指的人物、美德与命运之间的情节安排关系,见《诗学》1448a—1450b)所有被叙述的行动都包括对某个善或正义的尺度赞同或非难的反应——尽管从叙事作品提出的各种价值选项中,总是由我们读者自己来选择。有净化作用的怜悯与恐惧感实际上是与毫无缘由的灾祸相连的,如果我们的审美反应与对人物的伦理品质的移情或反感全然脱离,那么,这个净化作用就丧失了。[59]

每个故事在伦理上绝不是中立的。它们都力求说服我们这样或那样地评价演员及其行动的特征。不管是否支持这些修辞的与道德的说法,我们都不能假装文本丝毫没有影响我们。当我们从文本回到行动时,故事改变了我们的生活。每个故事都是意味深长的。故事是好是坏,决定于思维方式,此言不虚。每次回应一个故事,我们都运用了自己的伦理假想。故事没有限定在作者自己的思想上(作者原来意图处于首位,这是浪漫的谬误),也没有限定在读者的思想上,也没有真正限定在被叙述的演员的行动上。故事存在于所有这些因素之间的相互影响之中。每个故事是不少于三个人

(作者/演员/听众)的游戏,其结局不是决定性的。这就是为什么叙事对伦理学和诗学反应性来说是个结局开放的诱惑。故事讲述诱使我们不但成为自己生活的施为者,也让我们成为叙事者和读者。这再次证明没有讲述的生活不值一过。

总有人会说,"给我讲个故事吧",也总有回应。如果不是这样,我们就不再是完整的人了。

注释:

① London and New York, 2000.

② 福山(Francis Fukuyama, 1952—),美国日裔哲学家、政治经济学家、作家,代表作《历史的终结与最后一人》(*The End of History and the Last Man*, 1992);贝尔(Daniel Bell, 1919—),美国社会学家,代表作《意识形态的终结》(*The End of Ideology*, 1960);鲍德里亚(Jean Baudrillard, 1929—2007),法国后现代主义哲学家、文化理论家,代表作《仿真与拟象》(*Simulacra and Simulation*,1981);亨普尔(Carl Hempel, 1905—1997),美国科学哲学家、20世纪逻辑实证主义的主要人物。——译注

③ Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic Capitalism*, London, Verso, 1991. Paul Virilio, *Open Sky*, London, Verso,1997.

④ 罗伯—格里耶,《快照与走向新小说》(*Snapshots and Towards a New Novel*),转引自克里斯托弗·纳什,"文学对叙事的冲击"(Literature's Onslaught on Narrative, *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*, ed. Christopher Nash, London, Routledge, 1990, p. 203)。

⑤ 克莫德(Sir Frank Kermode, 1919—),英国文学批评家,是研究莎士比亚与D. H. 劳伦斯的专家。——译注

⑥ 罗伯—格里耶(Robbe—Grillet, 1922—),法国小说家、电影导演,法国1950年代文学与电影"新浪潮"运动的奠基人之一,主要作品是《去年在马里昂巴德》(*Last Year at Marienbad*, 1961)。——译注

⑦ 罗兰·巴尔特(Roland Barthes,1915—1980),法国文学评论家、文学理论家、哲学家、符号学家。他的研究范围很广,影响了结构主义、符号学、存在主义、西方马克思主义和后结构主义等学术流派。——译注

⑧ 克里斯托弗·沃格勒(C. Vogler),《作家之旅:作家的神话结构》(*The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, 2nd edn, Studio City, CA, Michael Wiese Publications, 1998)。布鲁诺·贝特尔海姆(Bruno Bettelheim)在其对故事讲述所做的心理分析记录中提出了相似的观点,见《魅力的使用》(*The Uses of Enchantment*, London, penguin, 1978);约瑟·坎贝尔(Joseph Campbell)从比较神话与深度心理学的角度也提出相似的观点,见于《千面英雄》(*The Hero with a Thousand Faces*, New York, Balantine Books, 1966)。

⑨ 此处原文是 contervailing movement,疑为 countervailing 之误,故从后者。——译注

⑩见保罗·吕格尔,"论阐释"(On Interpretation),收录于《欧陆哲学读本》(*The Continental Philosophy Reader*, ed. R. Kearney and M. Rainwater, London, Routledge, 1996, pp. 139-140)。也可参阅"虚构的叙事作品会是真实的吗?"(Can Fictional Narratives be True?),吕格尔在文中发展了康德对生产性想象力的分析。我赞同吕格尔对康德的重要批评,即他把综合与系统性组合的叙事功能限定于想象力的内在含义上,从而忽略了叙事作品本质上"主体间性"的一面。笔者曾分析了海德格尔对康德的想象力观颇富争议的解读,见《想象力的觉醒》(*The Wake of Imagination*, London and New York, Routledge, 1988)。也可参阅胡塞尔的《论内在时间意识的现象学》(*On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, Dordrecht, Kluwer, 1990),海德格尔的《康德与形而上学的问题》(*Kant and the Problem of Metaphysics*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1962),伽达默尔的《真理与方法》(*Truth and Method*, New York, Continuum, 1975)与大卫·卡尔的《时间、叙事与历史》(*Time, Narrative and History*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1986)。

⑪ MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame, IN, Notre Dame University Press, p. 117. 这里我感谢吉格农在"心理疗法的叙事解释"(Narrative Explanation in Psychotherapy)一文中所做的启发性评论(p. 569)。查尔斯·泰勒提出相似的观点。他认为,"要想使我们自己有存在的意义",基本的条件"就是根据某个叙事作品把握我们的生活",因为要了解我们现在的状况,"就得知道我们如何改变,我们要去往何处"(《自我的源头:现代同一性的塑造》(*Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge,

MA, Harvard University Press, 1989, p. 47)。泰勒认同吕格尔与麦金太尔等思想家的观点,即道德同一性的观点与叙事同一性紧密地联系在一起。在寻求我们的生命作为整体的某个意义的过程中,我们想让未来把过去塑造为"有意义或目的的生命故事的一部分,从而将过去融入到有意义的统一性之中"(p. 51)。劳伦斯·兰格在《大屠杀证词》强烈反对的正是这种对叙事统一性和同一性的寻求,书中,他把浩劫说成是来自缺场的不可进入的过去的伤口,现在再多的叙事记忆也不能治愈或弥补它:"大屠杀口头叙事作品的原始材料,就陈述的内容与方式而言,抵制道德理论与艺术的构思冲动"(p. 204)。

⑫ Guignon, *Narrative Explanation in Psychotherapy*, pp. 559-560. P. Ricoeur, Life in Quest of Narrative, in *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, ed. D. Wood, London, Routledge, 1991.

⑬ 参阅吕格尔:"生活与讲述之间的间隙,无论多么小,却是开放的。生活被体验,历史被讲述"(*The Continental Philosophy Reader*, ed. Kearney and Rainwater, p. 141)。也可参阅吕格尔,"寻求叙事的生命"(Life in Quest of Narrative, p. 31):

> 虚构只是在生活中完成的,生活只能通过我们讲述的生活故事来理解,如果这些都是事实的话,那么,一个被考查的生命,依照苏格拉底对这个词的解释,就是被讲述的生命。

⑭ 被讲述的生命既需要诗学又需要伦理学,既需要想象的自由又需要对现实的责任感。但叙事诗学与叙事伦理学的这种互补性无关乎同一性;恰恰是通过关注相互的差异性,诗学与伦理学才得以最好地服务于相互的利益。但是模仿诗学也可以现实的伦理学,要借助于回忆所有叙事指涉(1)作者的现实世界,叙事预先予以塑造,随后,叙事将这个现实世界塑造为编写好情节的文本;(2)读者的现实世界,叙事从文本回到行动世界时予以重新塑造。这证明了罗兰·巴尔特理论的极端倾向即"事实只不过是一种语言存在方式"(le fait n'a jamais qu'une existence linguistique)。

⑮ 参阅格洛丽亚娜·达文波特(Gloriana Davenport)与其他合作者的开创性作品,他们在马萨诸塞州剑桥市麻省理工学院的媒体实验室里,研究未来的叙事形式与一般受众的时间轴。尤其是达文波特,"你自己的虚拟故事世界"(Your own Virtual Storyworld),《科学美国人》(*Scientific American*, November, 2000, pp. 79-82);达文波特、B.·巴里等,"相互协作的故事景观与建构主义电影共享"(Synergistic Storyscapes and Constructionist Cinematic

Sharing),《IBM 系统学刊》(*IBM Systems Journal*, vol. 39, no. 3—4, 2000, pp. 456—469);达文波特与 M. · 默托,"自动论故事讲述者系统与故事的流沙"(Automatist Storyteller Systems and the Shifting Sands of Story, IBM Systems Journal, 1997)。

⑯ 于勒 · 米什莱(Jules Michelet, 1798—1874),法国历史学家,代表作为 17 卷本《法国史》(1833—1867)。——译注

⑰ 吕格尔,"虚构的叙事作品会是真实的吗?"(Can Fictional Narratives be True?),收录于《胡塞尔研究文选》(*Analecta Husserliana*, ed. A. — T. Tymienecka, Dordrecht, Reidel, vol. 14, 1983, p. 11)。吕格尔又提出这样一个很吸引人的质疑:"那么,问题是在这个词另一个含义中,真实与事实、历史与小说可以说是同样'真实的'吗,尽管它们的指意声明自身是不同的,指意方式也同样不同。"这里,可以参阅 D. 麦克劳斯基、B. 杰克逊、J. 伯恩斯坦、R. 哈里以及 G. 迈尔斯在题为"叙事与事实"的那节中发表的出色文章,见于《文化叙事:科学、哲学与文学中叙事的应用》(*Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Science, Philosophy and Literature*, ed. C. Nash, London and New York, Routledge, 1990)。对于我们来说,恰如其分地讲明叙事在科学中扮演的那个冷角色,凭其权利也需要一本书的篇幅。但我没有低估它的至关重要性。

⑱ 见于保罗 · 吕格尔的访谈,"语言的创造性",收录于笔者的《思想状态:与当代思想家对话》(*States of Mind: Dialogues with Contemporary Thinkers*),爱丁堡,爱丁堡大学出版社,纽约,纽约大学出版社,1997,第 218 页。也见于吕格尔,"虚构的叙事作品会是真实的吗?",本文对故事讲述的指意性与虚构性声明之间张力的总结非常有益,5—6 页:

> 如果历史书写的虚构成分先前也得到认可的话,那么,完全认知虚构叙事的指意之维就更加切实可行了……这无异于历史书写中"想象重构"的一般趋势。这种表述得自于柯林伍德(Collingwood),尽管他坚持历史知识的"重新制定"任务。因此,正如雷蒙 · 阿伦(Raymond Aron)在《德国批评历史哲学》(*The German Critical Philosophy of History*)所描述的那样,整个新康德历史哲学流派日趋扩大了真正发生过的事和通过历史得知的事之间的鸿沟,主要是借助从文学批评的叙事理论向被当作文学作品的历史的转换,历史书写开始循着可称之符号学、历史神学或神学的范畴被重新评价。在这点上,诺思洛普 · 弗莱(Northrop Frye)的《批评的解剖》(*The Anatomy of Criticism*)与肯尼思 · 伯克(Kenneth Burke)的《动机的法则》(*A Grammar of Motives*)的

影响有着压倒性的决定意义，尤其在与贡布里奇（Gombrich）批评视觉艺术的《艺术与幻觉》（*Art and Illusion*）和埃里克·奥尔巴赫（Erich Auerbach）的大作《摹仿：西方文学对现实的再现》（*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*）之类作品相联的时候。这些作品中出现了一个普遍概念，即"现实"的"虚构再现"，其范围之宽泛，既可用于小说，也可用于历史书写。海登·怀特……把历史与叙事的其他文学表现共有的那些解释步骤称作诗学……根据他的观点，这位历史学家不仅仅讲故事。他将整整一系列被当作一个完善整体的事件写进了一个故事之中。

吕格尔对故事讲述作为(1)虚构的创作与(2)现实的再现的双重角色之谜作出了如下答复：

历史文本可能同样是虚构性的，但它声明是对现实的再现。它宣布这个声明的方法就是以专用于作为科学的历史的证实主义程序来支持该历史文本。在某种程度上，它就是一部文学作品，像所有文学文本一样，它往往呈现出自足的象征体系的状态。在某种程度上，它是对现实的再现，它描述的世界，即"作品的世界"，用以代表"现实"世界的某些实际的事件。（第 7 页）

⑲ 特德·休斯（Ted Hughes, 1930—1998），英国桂冠诗人。《美洲虎》是一首只有 20 行的短诗。

⑳ 库切（J. M. Coetzee，1940—　），南非小说作家，曾荣获 2003 年诺贝尔文学奖，代表作《等待野蛮人》（*Waiting for the Barbarians*，1982）等。伊丽莎白·科斯特洛是小说《伊丽莎白·科斯特洛》（*Elizabeth Costello*，2003）中的人物。——译注

㉑ 库切，《动物的生活》（*The Lives of Animals*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999, pp. 34-35）。朱利安·巴恩斯也提出了相似的观点（《世界历史十章半》（*A History of the World in 10 and a Half Chapters*, New York, Vintage）：

如有没有想象感应力，没有开始从另一个视角看这个世界，你就不会爱别人。没有这种能力，你就不会是个优秀的恋人、优秀的艺术家或者优秀的政治家（你可能侥幸成功了，可那不是我说的意思）。请让我

看看哪个暴君有过轰轰烈烈的爱。

㉒ *The Good Listener*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1998, p. 228.

㉓ 亚美尼亚种族大屠杀：这是20世纪第一起灭绝种族的大屠杀。1915年至1923年期间，奥斯曼土耳其帝国对亚美尼亚人实施了惨无人道的种族灭绝政策，导致150万亚美尼亚人死亡。——译注

㉔ 迈克尔·哈古皮安(Michael Hagopian)美籍亚美尼亚裔电影纪录片导演、作家。《湖上传来的声音》(*Voices from the Lake*)，是第一部反映1915年亚美尼亚种族大屠杀的长篇电影纪录片，曾获美国哥伦布电影片克里斯铜奖。——译注

㉕ 当然，号召通过叙事认可并且予以记忆，对整个圣经传统而言，同样重要。该传统总结于《希伯来书》的召唤"记住！"(Zakhor!)之中。《圣经》的无数首诗中都援引了这一点，包括《西拉书》(44:9—13)在内：

> *让我们歌颂那些伟大的人，我们的祖先。他们有的留下了声名，因此别人予以赞颂。但是另外一些人就没人记得了；他们消失了，好像从来没存在过；他们消失了，好像从来没有出生，他们和他们的后人。*

更具体的是，基督教明显是以叙事证词为基础的——参见《路加福音》1:1—4：

> *提阿非罗大人哪，有好些人提笔作书，述说在我们中间所成就的事，是照传道的人，从起初亲眼看见，又传给我们的。这些事我既从起头都详细考察了，就要按着次序写给你，使你知道所学之道都是确实的。*

㉖《异形》(*Alien*)，美国科幻、惊悚电影三部曲，分别拍摄于1979、1986、1992，并于1997年拍摄第四部《异形：浴火重生》(*Alien*: *Resurrection*)、2004年拍摄《异形大战铁血战士》(*Alien Vs. Predator*)、2006年拍摄《*AVP*：适者生存》(*AVP*: *Survival of the Fittest*)。——译注

㉗ Tolkien, *On Fairy-Stories*, p. 60.

㉘ 保罗·吕格尔认为，历史想象力诗学需要一种特殊的"历史性阐释学"，根据掩饰我们使用叙事语言的一种具体的生命本体论形式，来评价虚构性历史性叙事作品的指意认证，参见"虚构的叙事作品会是真实的吗?"，第11—17页；也可参阅《时间与叙事》，卷3，尤其是"小说与历史的相互交织"一章；也可参阅吕格尔、大卫·卡尔与查尔斯·泰勒之间对这个主题进

行的批评交流，"讨论：吕格尔论叙事"，收录于《论保罗·吕格尔：叙事与阐释》(*On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, ed. D. Wood, London, Routledge, 1991, pp. 160-187)。大卫·卡尔在他充满真知灼见的书中进一步展开了这些讨论，见《时间，叙事与历史》(*Time, Narrative and History*, especially pp. 110-122, 153-154)。

㉙ 参阅吉格农对这种极端立场的批评，见于 *Narrative Explanation in Psychotherapy*, pp. 562-661.

㉚ 海登·怀特，《元历史》(*Metahistory*, Baltimore The Johns Hopkins University Press, p. 39)。

㉛ 克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)，意大利哲学家、历史学家、批评家。因现代唯心主义重要著作四卷本的《精神哲学(1902—1917)》(*Philosophy of the Spirit*)。——译注

㉜ 简梯尔(Giovanni Gentile, 1875—1944)，意大利哲学家，有时被称作"法西斯哲学家"。——译注

㉝《元历史》，第 42 页。也可参考怀特在"历史性的情节编节与真实性问题"一文中更加温和但最终还是相对主义—建构主义立场。该文收录于S.·弗赖德兰德主编，《再现的限度初探：纳粹与"最后的解决办法"》(*Probing the Limits of Representation: Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, pp. 37-53)。关于历史真实性实用主义方法的在伦理学上更加有说服力的形式，可以参见理查理·罗蒂，"不符合现实的真实性"，《哲学与社会希望》(*Philosophy and Social Hope*, London, Penguin, 1999)。

㉞ 弗赖德兰德(Saul Friedlander, 1932—)，法国犹太裔历史学家，现为加州大学洛杉矶分校的历史学教授。他还是一位研究大屠杀问题根源的国际法学家。——译注

㉟ S. Friedlander, *introduction to Probing the Limits of Representation*, pp. 7, 10. 这卷书中还有两篇文章也讨论了这个主题，我也很欣赏，即，佩里·安德森(Perry Anderson)的"论情节编写"(On Emplotment, pp. 54-65)；阿摩司·方肯斯泰因(Amos Funkenstein)，"历史，反历史，与叙事"(History, Counter—history, and Narrative, pp. 66-81)。尤其是方肯斯泰因切中肯綮的评论，第 79 页：

> 什么让一个故事比另一个故事更"真实"呢？……是什么将合法的修正与修正主义用无意识的幻想代替现实区分开的呢？历史编纂的努力不可能假定"再现"现实——如果我们用再现图谋一致性的事物体系

> 与符号的话。每个叙事作品都以其自己方式"创造世界"。但它不是任意的。如果叙事是真实的，无论现实的定义是什么，现实之光必须照透……接近现实不能用防水运算法则来衡量、来证实。必须在不使用普遍标准的情况下，一件一件地解决。叙事作品中的一切，即实际的内容、形式、意象、语言，都可用作标识。

㊱ 奥斯威辛市(Auschwitz)，波兰南部的城市，二战期间曾设有最大纳粹集中营。——译注

㊲ Barnes, *A History of the World in* 10 *and a Half Chapters*, p. 240.

㊳ 德博拉·利普斯塔特(Deborah Lipstadt, 1947—)，美国历史学家，华盛顿二战大屠杀纪念馆历史顾问，著有《否定大屠杀》(*Denying the Holocaust*, 1994)。大卫·欧文曾以诽谤罪起诉她。——译注

㊴ 德博拉·利普斯塔特，"矿井中的金丝雀：否认大屠杀与有限的理性力量"(Canaries in the Mine: Holocaust Denial and the Limited Power of Reason)，《否认大屠杀：对真实与记忆日增的进攻》(*Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*, New York, Free Press, 1993)。

㊵ 转引自 S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, p. 20。

㊶ P. Ricoeur, *Life in Quest of Narrative*, pp. 22-23. 也可参考笔者相关的研究，"叙事想象力"(The Narrative Imagination)，《现代性诗学：走向阐释学想象力》(*Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*, Atlantic Heights, NJ, Humanities Press, 1997)；"叙事想象力——伦理学挑战"(Narrative Imagination—The Ethical Challenge)，《想象行为诗学——从现代到后现代》(*Poetics of Imagining—Modern to Postmodern*, new edn, Edinburgh, Edinburgh University Press and New York, Fordham Press, 1998, pp. 241-257)。

㊷ Primo Levi, *Survibal in Auschwitz*, New York, Simon and Schuster, 1993, p. 9.

㊸ 参见迈克尔·贝尔，"叙事有多重要？"(How Primordial is Narrative?, Nash, *Narrative in Culture*, p. 197)：

> 叙事能够使生命形式具体化，因而予以客观化或证实，但是它自己既不能创造那种生命形式，又不能强迫别人接受。就其基本的状况而言，叙事作为一个存在的假设只得请求读者满意。那么，大体上叙事意义辩证地存在于叙事世界与读者世界之间的张力之中。

也可参阅吕格尔,“虚构的叙事作品会是真实的吗”(Can Fictional Narrative be True, p. 13):

> 故事讲述在已经共有化的人类经验的层面上表现出其想象的技巧。情节、人物、主题因素等都是一个生命的多种形式,这生命其实是共同的生命。在这方面,自传、传记以及忏悔书都只是叙事之拱的小片断,而叙事之拱作为一个整体,在相互影响的层面上描述并且重新描述人类行动。

㊹ 参见克里斯托弗·纳什,“杀掉主体:文学对主体的攻击”(Slaughtering the Subject: Literature's Assault on the Subject, Narrative in Culture, p. 216):

> 如果取消……作为独立事件与意图的施为者的独立个人——或将主体简单描述为非个人群体力量的表现,我们就不能既希望通俗易懂地记录变化,向我们自己解释与他人意见有所不同时如何感受自己,又能坚持人要为自己的行为负责。

结果,“社会互动与政治行动变得不可理解了”。也可参考笔者的论文,“伦理学与叙事作品自身”(Ethics and the Narrative self),收录于《现代主体》(*The Modern Subject*, ed. D. M. Christensen and S. Meyer, Centre for the Study of European Civilisation at the University of Bergen, 1996, pp. 48-62)。

㊺ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3, Chicago, University of Chicago Press, 1988. *Oneself as Another*, Chicago, Chicago University Press, 1992. 关于同一/前个的差异浅显易懂的评论,可参阅伯纳德·多恩豪尔(Bernard Dauenhauer),《保罗·吕格尔:政治学的承诺与冒险》(*Paul Ricoeur: The Promise and Risk of Politics*, New York and Oxford, Brown and Littlefield, 1998, pp. 110-111, 120-122)。

㊻ Langer, Holocaust Testimonies, p. 183. 也可参阅《后现代主义之后的罪恶:历史,叙事作品,伦理学》(*Evil After Postmodernism: Histories, Narratives, Ethics*, ed. Jennifer Geddes, London and New York, Routledge, 2001)中有真识灼见的文章:尤其是贝雷尔·兰(Berel Lang)的“历史内外的罪恶:后大屠杀对后现代”(Evil Inside and Outside History: The Post-Holocaust vs the Postmodern)与罗杰·沙塔克(Roger Shattuck)的“叙述

中的罪恶"(Narrating Evil),还有我自己的论文"他者与异乡人:善恶之间"(Others and Aliens: Between Good and Evil)。

㊼ Langer, *Holocaust Testimonies*, p.182. 然而,正是因为兰格毫不松懈地强调大屠杀证词中对正常伦理叙事和判断的所有阻碍——批判叙事的净化、补偿或救赎功能——他的作品对于我为叙事辩护和宣传的尝试来说是不可或缺的极限状况。

㊽ Ricoeur, Can Fictional Narrative be True, p. 14. 这里吕格尔承认他不仅得益于海德格尔在《存在与时间》中对历史性的分析,而且还得益于汉斯—格奥尔格·伽达默尔在《真理与方法》中"有效历史"(Wirkungsgeschichte)观。伽达默尔声称,"适当的阐释学必须证实历史在理解自身时的有效性"(*Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1973, p.267)。

㊾ Ricoeur, Can Fictional Narrative be True, pp.15-16.

㊿ Richard Rorty, Philosophers, *Novelists and Intercultural Companions*, *Cultural Otherness*, ed. A. Niyogi Balslev, Atlanta, Scholars Press, 1991, p.118. 很感谢马克·杜利让我注意这些引文。

51 Rorty, *On Ethnocentrism*, *Objectivity*, *Relativism and Truth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

52 卢克·斯凯沃克(Luke Skywalker)与达思·韦德(Darth Vader)均为美国科幻系列影片《星球大战》(*Star Wars*)中的人物。——译注

53 《安妮·弗兰克》(*Anne Frank*),美国电影,拍摄于2001年。电影是根据安妮·弗兰克的日记拍摄而成的。——译注

54 Ricoeur, *Time and Narrative*, vol.1, p.59. 吕格尔指出:

> (由叙事者掌握的劝诱策略)旨在给予读者一个世界的景象,而这景象在伦理上不是中立的,而是相当含蓄或明确地促成了对世界和读者一个新评价。在这个意义上,由于叙事作品对伦理正义的确认,这与叙事行为是不可分割的,那么,叙事已然属于伦理学领域了。尽管如此,它还属于读者,即施为者,行动的模仿者,在解读带来的多重伦理正义提议中做出选择。
>
> (*Time and Narrative*, vol.3, 1986, p.249)

甚至在故事着手颠覆继承来的认定价值伦理体系时,几乎一成不变地依据对立或另一套评价体系。"诗学不会停止借助于诗学,即便诗学赞同中止所有的伦理判断或其反讽的倒置。伦理中立性的方案恰恰以行动原来的伦理性质为前提。"(*Time and Narrative*, vol.1, p.59)

译后记

很久很久以前，孔丘的学生冉伯牛病了，很重。老先生去看他，没有进屋，隔窗握着学生的手，说："亡之，命矣夫！斯人也而有斯疾也！斯人也而有斯疾也！"这是《论语》里的一个情节，也是《故事离真实有多远》这部书中提到的讲述故事的方式。我们讲故事时，就是在联系现在，重温过去，展望未来。最近，得了一个死不了活不畅快的病，拖了将近两个月，总也不见好。前20天，总是打吊针，咳嗽，看医生，吃中药，咳嗽，吃西药，咳嗽。每天总是咳得面红耳赤。尽管如此，如果孔丘先生来看我，说"斯人也而有斯疾也！斯人也而有斯疾也！"我肯定会急眼。

一病误了太多的事，很多任务都没有如期完成。所以，在这里我首先要感谢李丹婕女士的谅解。再者，要感谢几个可爱的学生：李乐、玉兰、陈

蕴奇、叶少婷、胡媛媛，还有一位不曾谋面的毛羽丰先生。在"江湖告急"的时候，没有他们丢根稻草给我，我肯定完了。他们每个人都译得很辛苦，把稿子交还给我时，我对一个学生说，接下来，我只有热泪盈眶的份儿了。他们译得很好，我非要在他们的译文后面加上我的名字，算是附骥尾吧。我的名字后面有个"校"字，算是响尾蛇的尾巴，好像时时在提醒你，译文已经被我介入了。然而，这介入，也许是蛇足之笔，不过，我只是想说，文责我来负。操之过急的译文肯定有这样那样的毛病，所以我希望能有机会改正自己的错误。

翻译的过程本应该充满乐趣的。翻译是需要改的。改的过程也充满指责他人的乐趣。从来都是把自己译文当作敌人、当作朋友。它是我的敌人，因为它像镜子一样照出了我在语言的失误和缺点，就像一个人在指着鼻子骂我。解决办法就是反过来骂它。这让人仿佛有一种复仇的快感。说它是我的朋友，是因为译文中偶有神来之笔，能让我着实兴奋一会儿，好像听到了朋友的赞扬。所以，在说长又不长的十年教学生涯中，唯有教翻译让我充满激情，让我手舞足蹈。

有的“学者”认为翻译没用，或者没意思。翻译者连最起码的尊重都得不到，译出来的东西，译好了供人引用，但译者的名字却不屑一提。另外，出了错，还要预备挨骂。挨骂是件好事，至少可以让你既强悍又柔韧的人生更加丰富多彩。译书时常常想起傅雷先生翻译《世界美术名作二十讲》典故。傅先生译此书并无出版目的，只是为了教学方便。凡无功利目的，往往出精品，因为他会有条不紊，不急不缓，心境平和，思维通畅。翻译有没有用，无需争辩。翻译只是对评职称没用而已。

孔子曾说，“述而不作，信而好古”。我想，翻译也应该算是“述”的一种方式吧。传达别人的思想，似乎自己只是传声筒。其实不然，翻译也是一个学习、积累的过程，尤其对一个外语学习者而言。浮躁的当代社会，尤其是狂搞“科研大跃进”的当代社会，学者们都忙着著书立说，有的还忙着投机钻营。可是，有“说”便能“立”起来吗？王瑶卿教育张君秋要成好角，不能当好角。“成好角”代表着一个努力的过程和方向，而不是拿腔作调当名人。我想，做学问，也不过如此，不排除有天才的存在，我只能是一步步走。翻译家钱歌川说过一个“三书主义”，即

读书、教书、写书。读了书，便有了知识积累，便可以教书，教书的过程中发现了一些问题，不免技痒，便写书。我看，不妨中间再加一个译书。

译一本书，要有足够的时间。翻译家叶子楠曾说，一辈子能教书，那真是上天对你的恩赐。目前的我还真有一点不知好歹。环境使然吧。不过，教书确实是一件不错的事，如果高校老师真的能够闲下来，有足够的时间坐下来译一本书，一气呵成最好，断断续续地译一本书，会让译文的风格不统一，甚至是原作中的一些术语都会前后不统一。再者，无论是小说还是理论书，译者首先要激起一种情绪来。我是说，对自己要真诚，要做一件自己特别想干的事，翻译一本特别想翻译的书，或者说，只是特别想翻译时，才译。让情绪去影响译笔。

译书写序，也是一件有意思的事。只是不要对书的内容做过多的评价。评价多了就成了旅游指南。让别人按照你的路走，反而失了曲径通幽的妙处。写后记也好玩，想写什么就写什么了，不影响读者阅读，也不会误导读者。如果读者想休息一下，看看后记也无妨。后记就是一个爱时髦又不够胆大的小青年戴的饰品，藏在隐处，你仔细了才会

看到，而他自己什么时候都可以照照镜子欣赏一番。

天还没亮，已经困得不行了。只是那位大爷又在我书房的窗外弯腰压腿练太极了。这书我也终于译完了。

译者于西三旗

2007年3月28日